

---

# **BACHELORARBEIT**

---

**Marika Malcolm-Duncan-Williams**

**Die Nutzung von Theater  
als Propagandamittel im  
Nationalsozialismus zwischen  
1933 und 1937 am Beispiel des  
Theaterstücks „Schlageter“**

**2014**

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Die Nutzung von Theater als Propagandamittel im Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1937 am Beispiel des Theaterstücks „Schlageter“**

Autorin:  
**Marika Malcolm-Duncan-Williams**

Studiengang:  
**Angewandte Medien**

Seminargruppe:  
**AM10wM3-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer M.A.**

Zweitprüfer:  
**Yvonne Seidemann M.A.**

Einreichung:  
Hamburg, 13.01.2014

# **BACHELOR THESIS**

---

## **The use of theatre as an instrument of propaganda during the National Socialism between 1933 and 1937 regarding the play “Schlageter”**

author:  
**Marika Malcolm-Duncan-Williams**

course of studies:  
**Applied Media**

seminar group:  
**AM10wM3-B**

first examiner:  
**Prof. Dr. phil. Otto Altendorfer M.A.**

second examiner:  
**Yvonne Seidemann M.A.**

submission:  
Hamburg, 13.01.2014

---

## **Bibliografische Angaben**

Malcolm-Duncan-Williams, Marika:

Die Nutzung von Theater als Propagandamittel im Nationalsozialismus  
zwischen 1933 und 1937 am Beispiel des Theaterstücks „Schlageter“

The use of theatre as an instrument of propaganda during the National Socialism  
between 1933 and 1937 regarding the play “Schlageter”

105 Seiten, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

## **Abstract**

Nach der Machtübernahme Hitlers 1933 kam es unter anderem im deutschen Kulturbereich zu einer vom NS-Regime initiierten und kontrollierten Welle der Zerschlagung und Neuformung. Theater wurden geschlossen, eine Vielzahl von Theaterschaffenden ausgewiesen und neue Stücke auf den Spielplan gesetzt, die einem Grundsatz unterliegen sollten: die Verbreitung NS-ideologischer Ideen. Auf welche Weise das Bühnenangebot diesen Propagandaauftrag erfüllte, soll am Beispielstück „Schlageter“ gezeigt werden. Die Arbeit schließt mit einem Gegenwartsbezug hinsichtlich des sinkenden Stellenwerts von Theater in heutigen rechtsextremistischen Milieus und einem Fazit.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Abkürzungsverzeichnis .....</b>	<b>VI</b>
<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>VII</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2 Ideologische Neuformung der deutschen Theaterlandschaft ab 1933.....</b>	<b>6</b>
2.1 Die NS-Ideologie .....	6
2.2 Das Theater im Dienste der NS-Propaganda .....	9
2.3 Wandel vom Weimarer Theater zum NS-Theater.....	13
2.4 Lenkung und Kontrolle des Theaterswesens.....	19
<b>3 Das Theater als Propagandamittel am Beispiel von "Schlageter" .....</b>	<b>28</b>
3.1 Der Autor Hanns Johst.....	29
3.2 Thema und Handlung - Kurzbeschreibung .....	32
3.3 Das Publikum - gesellschaftlicher Stand, politisches Interesse, Sehnsüchte und Hoffnungen.....	34
3.4 Theatralische Mittel als Untersuchungsmerkmale in ihren propagandistischen Funktionen.....	39
3.4.1 Thema und Motive .....	39
3.4.2 Die (Vorbild-) Funktion der Hauptfigur Schlageter .....	41
3.4.3 Gesprochener Text .....	47
3.4.4 Gestik .....	72
3.4.5 Bühnenbild.....	74
3.4.6 Stimmung.....	77
3.4.7 Schauspielerwahl - Lothar Müthel .....	80
3.5 Gesamtwirkung des Stücks.....	82
3.6 Der NS-Spielplan bis 1937: über andere Propaganda-Stücke mit "Schlageter"-Motiven und Motivverlagerung .....	88
<b>4 Blick auf die Gegenwart: der Stellenwert des Theaters in heutigen rechtsextremistischen Milieus zur Gewinnung weiterer Anhänger .....</b>	<b>95</b>
<b>5 Fazit.....</b>	<b>101</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>VIII</b>
<b>Anlagen.....</b>	<b>XI</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>XXIII</b>

---

## Abkürzungsverzeichnis

DAF Deutsche Arbeitsfront

HJ Hitler-Jugend

KddK Kameradschaft der deutschen Künstler (zuvor KfdK Kameradschaft für deutsche Künstler)

KdF Kraft durch Freude

KfdK Kampfbund für deutsche Kultur

NSKG Nationalsozialistische Kulturgemeinde

RKK Reichskulturkammer

RMVP Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

RTK Reichstheaterkammer

SA Sturmabteilung

SS Schutzstaffel

U Uraufführung

VkB Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände

---

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Aufbauschema maßgeblicher NS-Lenkungs- und Kontrollapparate im Theatersektor, teilweise nach Niehl, Theater zur Zeit des Dritten Reichs, S. 40 .....22

Abbildung 2: Skizze vom "Schlageter"-Schlussbild von Benno von Arent, Das deutsche Bühnenbild 1933-36.....75

# 1 Einleitung

Von welchem besonderen Stellenwert das deutsche Theater nach der „Machtergreifung“ Adolf Hitlers 1933 für die nationalsozialistische Propaganda, also die systematische und gezielte Verbreitung NS-ideologischer Ideen und Überzeugungen, sämtliche Lebensbereiche betreffend, war, um die deutsche Bevölkerung zu beeinflussen und zu überzeugen, soll in dieser Arbeit untersucht werden. Das Theater und seine theatralischen Instrumente in ihrer Funktion als Mittel zur Propaganda stehen also im Fokus. Dazu gilt es im ersten Teil der Arbeit zu klären, welche Ideen, Werte und Normvorstellungen nach der Ansicht Hitlers und seiner Anhänger überhaupt die nationalsozialistische Weltanschauung ausmachten und daher propagiert werden sollten. Schließlich gab der Nationalsozialismus mit seinen allumfassenden Vorstellungen zur „richtigen“ Regierungs- und Lebensweise die neue Stoßrichtung für die deutsche Gesellschaft innerhalb dieses totalitären Systems an und griff dementsprechend auch ins das öffentliche Leben ein. Dem Nationalsozialismus wurde die sogenannte „Schicksalsaufgabe“ zugetragen, innerhalb der deutschen Bevölkerung jene Werte und Maßstäbe zu schaffen, die als absolut galten, die „höchste Menschenwürde“ abbildend würden und das Wesen und Leben, das Denken und Handeln aller im Reich Lebenden zukünftig bestimmen sollten. Im Bestreben, die öffentliche wie private Meinung (letztere ließ sich weniger leicht kontrollieren) auf seine Weltanschauung mit Ausschließlichkeitsanspruch und seine politischen Ziele auszurichten, setzte das NS-Regime alles daran, über die größte Einflussgewalt und Kontrolle in jeglichen Bereichen dieses totalitären Systems zu verfügen. Diesem Vorgang der „Indoktrinierung und der Geisteskontrolle“<sup>1</sup>, geprägt von den beiden elementaren Grundgedanken in der NS-Kulturpolitik und damit auch in der Ausrichtung der NS-Propaganda, nämlich „Rasse und Volk“<sup>2</sup>, unterlag von nun an das gesamte Kulturleben und damit das Theaterwesen im „Dritten Reich“<sup>3</sup>. Hinsichtlich dessen wird in dieser Arbeit erläutert, wie sich Kultur und dazu zählend das Theater mit Gründung des NS-Staats veränderten, wie sie von dort an definiert und welche Ansprüche an sie gestellt wurden. Dabei ist es wichtig, ebenfalls einen Blick auf das Theater der von

---

<sup>1</sup> Drewniak, 1983: Theater im NS-Staat, S.13

<sup>2</sup> Wolfgang Schultz, 1939 über die „Grundgedanken nationalsozialistischer Kulturpolitik“

<sup>3</sup> hier gleichbedeutend mit dem nationalsozialistischen Reich von der Machtübernahme 1933 bis zu seinem Untergang 1945. Das „Dritte Reich“ war ursprünglich ein mythischer Begriff für ein zukünftiges Idealreich, wurde von Hitler und seinen Anhängern in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg aufgenommen und im Sinne der Fortsetzung der beiden deutschen Kaiserreiche, das römisch-deutsche 962-1806 und das Hohenzoller-Reich 1871-1918, zum politischen Ziel erklärt. Vgl. Domarus, 1973: Hitler Reden, S. 4



den Nationalsozialisten als „schändlich“ diffamierten Weimarer Republik zu werfen, zumal ihre Strukturen und Elemente Anfang 1933 noch im Theaterwesen vorlagen.

Der Begriff Kultur wird hier auf die traditionellen Künste, das heißt Literatur, Musik, bildende sowie darstellende Kunst, wozu das Theater zählt, und in neuerer Definition auch auf den Film bezogen, meint also alles, was der Mensch eigens mit seinen Händen und seiner Phantasie geschaffen hat. Dabei reflektieren die geschaffenen Gebilde den Zeitgeist, sowie politische Sichtweisen und gesellschaftliche Zustände. Weniger umfasst der Kulturbegriff in der vorliegenden Arbeit die Sammlung diverser Institutionen, die maßgeblich zur Prägung von Mentalität und Tradition oder Sozialisationsvorgängen beitragen, auch wenn die im „Dritten Reich“ in prägender Weise einflussnehmenden Kulturinstanzen im zweiten Kapitel nähere Erläuterung finden. Der Begriff Theater soll hier als Raum, in dem Darsteller als Sender und Zuschauer als Empfänger zusammenkommen und in enge Beziehung zu einander treten, verstanden werden. In diesem festgesetzten Raum wird durch die szenische Darstellung eine Geschichte erzählt, transportiert durch mehrere theatralische Mittel, beispielsweise Körper, Stimme, Raum, Bühnenbild und Stimmung, von denen eine Auswahl in der noch folgenden Stückanalyse untersucht wird. Der Theaterbegriff im Sinne des Einsetzens und des Zusammenspiels theatralischer Mittel zur unmittelbaren Wirkung nach außen in den Zuschauerraum, von dem wiederum eine Resonanz in Form einer Reaktion auf das Gezeigte und Miterlebte ausgeht, ist Untersuchungsgrundlage dieser Arbeit.

Um eine einseitige Betrachtung zu vermeiden, galt es, auch einen Blick auf die Theaterschaffenden und ihre Bedeutung in der Gesamtheit der Gemeinschaft, auf ihre neuen beruflichen Aufgaben und die seitens Hitler und seiner Funktionäre an sie neu gestellten Ansprüche sowie auf die damit verbundenen Auswirkungen und Konsequenzen für das soziale und private Leben der Künstler zu werfen. Wie Martin Buber sagte, „Fähigkeiten sind unfruchtbar ohne Glauben“<sup>4</sup>, wusste auch Hitler um die Notwendigkeit einer Glaubensgemeinschaft zwecks der Umsetzung seiner politischen Ziele und Erfüllung ideologischer Vorstellungen, und versuchte daher eine solche mithilfe diverser Maßnahmen zu kreieren. Die vorliegende Arbeit gibt im zweiten Kapitel also einen kurzen Einblick in die richtungsweisenden Veränderungen des Theaterwesens nach der Machtübernahme Hitlers. Außerdem dient der

---

<sup>4</sup> Zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 9

Einblick dem besseren Verständnis der hier dargelegten Untersuchung und der differenzierten Bewertung ihrer Ergebnisse.

Erst mit dem Wissen über politische und kulturelle Hintergründe, die NS-Ideologie, und den Prozess der radikalen Neuformung der deutschen Theaterlandschaft kann der Frage nachgegangen werden, in welcher Beziehung das sich nach der Machtübernahme neu formende Theater zum vom NS-Regime erteilten Propagandaauftrag stand. Untersucht werden soll, auf welche Weise die nationalsozialistisch gesinnten Kuschaffenden das Theater in seinen Wesensmerkmalen für den Dienst der Verbreitung von NS-Ideologemen nutzten, um das Ziel der Bewusstseinsbeeinflussung zu erreichen. Hitler forderte bei seiner Machtübernahme 1933 „Gebt mir vier Jahre Zeit!“<sup>5</sup>. So sind es genau diese vier Jahre von 1933 bis 1937, welche den Untersuchungszeitraum für die genannte Fragestellung darstellen. Grund dafür sind die sich ab 1936/37 stark verändernden politischen und damit auch propagandistischen Ziele Hitlers und seiner Gefolgschaft. Das wirkte sich auch auf die Motive der im Theater gezeigten Stücke aus. Während in den ersten vier Jahren nach der Machtübernahme mit totalitären und nicht selten gewalttätigen Mitteln alles daran gesetzt wurde, die deutsche Bevölkerung auf eine „neue Zeit“ und einen neuen „Führer“ auszurichten, und in jeglicher Hinsicht zu einer einheitlichen, „reinrassigen“ und vor allem motivierten „Volksgemeinschaft“ zu formen, ging es nach dieser Aufbauphase um die Ausdehnung und Aufrüstung des Reichs hinsichtlich des von Hitler bereits geplanten Kriegs.<sup>6</sup> Diese Arbeit konzentriert sich aber vordergründig auf Ersteres. Die Analyse der Nutzung des Theaters als Propagandamittel erfolgt am Beispiel des Erfolgsstücks „Schlageter“ von Hanns Johst, welches am 20. April 1933 uraufgeführt wurde. Da eine tiefgründige und intensive Analyse von mehreren Stücken einen weitaus größeren Rahmen erfordern würde, behandelt diese Arbeit lediglich ein Stück, das jedoch sehr viel Anklang fand. Biedrzyński schreibt „Das Bekenntnis findet sich am Beispiel“<sup>7</sup>. So soll auch das Stück „Schlageter“ als Beispiel dienen, das mit 113 Inszenierungen im hier untersuchten Zeitraum zu den erfolgreichsten Stücken im nationalsozialistischen Theater zählte und damit durchaus als

---

<sup>5</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 39

<sup>6</sup> Vgl. Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 573; auch Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 53

<sup>7</sup> 1944: Schauspieler, Regisseure, Intendanten, S. 8

richtungsweisend für die Propagierung wesentlicher NS-Ideen an diverse Gesellschaftsgruppen angesehen werden kann.

Für die vorliegende Arbeit wurden sowohl Primär-, als auch Sekundärquellen verwendet. Die Primärquellen dienten dazu, mehr über das Verständnis von deutschem Kultur- und Theaterleben im Nationalsozialismus, von dessen Wert für die Errichtung einer neuen deutschen Nation und eines neuen Reichs sowie über die in Hitler und seine Führung gesetzte Hoffnung aus Sicht der Zeitgenossen zu erfahren und in die Arbeit aufnehmen zu können. Durch die Sekundärquellen war es möglich, Einschätzungen und Bewertungen Außenstehender, die auf die Zeit und das Theater im Nationalsozialismus zurückblickten und aus der Distanz und Unbefangenheit heraus argumentierten, in Bezug auf die im NS-Staat herrschenden Umständen zu setzen, mit den von Zeitgenossen getätigten Aussagen zu vergleichen und kritisch abzuwägen. Zu den Verfassern der Quellen zählen, neben Hitler und seinen obersten Funktionären wie der Reichsminister und Reichspropagandaleiter Dr. Joseph Goebbels, der Ministerpräsident Hermann Göring, Alfred Rosenberg und Rainer Schlösser, vorwiegend Kunstschaaffende, die im Zuge der „Gleichschaltung“ auch politisch sehr aktiv wurden, sowie Theater-, Gesellschafts- und Geschichtswissenschaftler aus den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 2000er. Darunter beispielsweise Drewniak, Dussel und Panse, die mit ihren fundierten, auf zahlreichen Quellen gegründeten und durch intensive und weitreichende Recherchen verfassten Arbeiten viele, nicht allumfassende oder alleingültige, aber doch in mehrfacher Hinsicht sehr tiefgreifende, aussagekräftige und durch analytische Methoden und Statistiken realitätsnah gestaltete Einblicke in die Theaterwelt des NS-Staats geben. Die gebotenen Einblicke mussten auf das in dieser Arbeit im Zentrum stehende Thema „Propaganda durch Theater“ selektiert, miteinander in Vergleich gesetzt, kritisch betrachtet und entsprechend bewertet werden, um sie im Rahmen der eigenen Untersuchung verwenden zu können.

Die vorliegende Arbeit richtet sich an Interessierte und Liebhaber der Theaterkunst. Gemeint sind beispielsweise Geschichts- und Kulturwissenschaftler und Theoretiker, Theaterschaaffende, die leidenschaftlich vor wie hinter den Kulissen agieren, ebenso wie Theaterbesucher, die gerne in die auf der Spielfläche erzählten Geschichten eintauchen und fasziniert sind von dem, was die Bühne mit ihren vielfältig einsetzbaren theatralischen Mitteln zu bieten hat. Je größer das Interesse und die Freude an einer Sache, desto notwendiger ist es aber, sich mit Risiken und Schattenseiten auseinander zu setzen. So soll diese Arbeit deutlich machen, wie sehr das Theater seinem

ursprünglichen Wesen, seiner „künstlerischen Sinngebung“<sup>8</sup> entfremdet werden kann, und Künstler wie Zuschauer anhand eines ausdrucksstarken Beispiels im Rahmen einer der prägendsten Zeiten der deutschen Geschichte, der NS-Diktatur Hitlers, für die nicht selten unterschätzte Wirkungskraft einer Theaterinszenierung auf das eigene Bewusstsein und die persönlichen Wert- und Normvorstellungen sensibilisieren. Wobei betont werden muss, dass eine tatsächliche Wirkung von Botschaften, die durch eine Inszenierung vermittelt werden, auf das Bewusstsein des Publikums kaum nachzuweisen ist und daher auch nicht Ziel dieser Arbeit sein kann.

Schließlich wird ein kurzer Blick auf die Gegenwart geworfen. Dabei geht es um den Stellenwert des Theaters in rechtsextremistischen Milieus in Deutschland zur Gewinnung weiterer Anhänger. Es wird der Frage nachgegangen, ob die im „Dritten Reich“ erkannten und genutzten Möglichkeiten, welche das Theater zur Verbreitung und Überzeugung von nationalsozialistischen Ansichten bot, heute ebenfalls gesehen und genutzt werden und welche alternativen Kanäle zur rechtsextremistischen Propaganda heutzutage Anwendung finden.

Die Propaganda in der Theaterwelt im Nationalsozialismus, von der Machtübernahme 1933 bis zur „Fertigstellung“ des „Dritten Reichs“ und der Neuausrichtung der Ziele 1937, stellt das zentrale Thema dieser Arbeit dar und zieht sich als Leitmotiv durch ihre Kapitel hindurch.

---

<sup>8</sup> Pitsch, 1952: Theater als Führungsmittel, S. 289

## 2 Ideologische Neuformung der Theaterlandschaft ab 1933

Nie wurde der Amtsantritt eines Reichskanzlers in Deutschland so sehr in Szene gesetzt, ausgeschmückt und gefeiert wie der Adolf Hitlers und nie zeigte sich eine „Reinigung des deutschen Theaters“ so expressiv wie die vom neuen Reichskanzler längst geplante im „Dritten Reich“<sup>9</sup>. Auf die Machtübernahme Hitlers und der NSDAP am 30. Januar 1933 folgte eine Bewegung der radikalen Umstrukturierung im ganzen Land, und damit auch der bis dahin noch bestehenden Weimarer Theaterlandschaft, im Sinne einer nationalsozialistischen Weltanschauung.

### 2.1 Die NS-Ideologie

Im Folgenden findet sich eine Auflistung jener Ideologeme, die zu den wesentlichen Überzeugungen der NS-Ideologie und damit zu den Zielen der NS-Propaganda zählten. Sie fügten sich zu Hitlers Weltbild, also seiner Idealvorstellung von Gesellschaft, von der innerpolitischen Ordnung und von der Stellung Deutschlands gegenüber dem Ausland, gegenüber der ganzen Welt, zusammen und sollten als allein gültig und die höchsten Werte und Maßstäbe des Menschseins darstellend in der Bevölkerung des „Dritten Reichs“ propagiert werden:

- 1) Der Kampf als übergeordnetes, endloses Thema der Weltgeschichte.  
In ihm fände sich die gesamte Menschheit wieder, da es im Leben stets um den Sieg des Stärkeren und das Überleben der Unermüdlichen und Fleißigen ginge, wodurch sich schließlich diejenigen Kämpfer hervortäten, die die „natürliche Auslese der Überlegenen“ repräsentierten. Kampf setzte Hitler dabei gleich mit Krieg im Sinne eines natürlichen, unausweichlichen Akts. Hitler sah im Krieg den „Vater aller Dinge“, aus dem alles, in seiner Vorstellung, Notwendige für die Erziehung und Formung der Menschheit entsprang.
- 2) Die reine deutsche, „arische“ Rasse, deren Erbgut es zu schützen und gesund zu halten galt. Der „Erbgesundheitslehre“ zufolge waren es die als „minderwertig“ diffamierten Gesellschaftsgruppen, die die „arische“ Rasse gefährden und ihre Qualität verunreinigen würden. Neben Juden waren auch Roma, Sinti, körperlich Behinderte und geistig Erkrankte sowie Schwarze betroffen. Ihre systematische

---

<sup>9</sup> Vgl. Kerr, 1933 in Rühle, 2002: Theater heute, S. 56ff.

Entfernung war fester Bestandteil der NS-Ideologie und fand mit dem „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“<sup>10</sup> und den Nürnberger Gesetzen von 1935 ihren Anfang, mit der „Euthanasie“ und dem Holocaust ihren Höhepunkt.

Die „Erhaltung der Gesundheit [...] an Leib und Seele“ des deutschen Volkes würde sich insofern als notwendig erweisen, als dass nur ein „gesundes“ Volk in der Lage sei, sich lebendig und leidenschaftlich für die Gemeinschaft, deren „Führer“ und das Vaterland einzusetzen. Der Pflicht zur „Erhaltung der Rasse“<sup>11</sup> müsse daher das Recht auf persönliche Freiheit gegenüber zurücktreten, so der Anspruch Hitlers.

- 3) In dem in Punkt 1) genannten welthistorischen Kampf besäße die „arische“ Rasse, aufgrund ihres reinen Erbguts und einer „unübertrefflichen Rassenqualität“, die Überlegenheit gegenüber anderen Nationen. Aus diesem Überlegenheitsgedanken ergebe sich der Anspruch auf eine Reichsausweitung bis hin zur Weltherrschaft. Dieser Aspekt der NS-Ideologie wird in Punkt 6) näher erläutert.
- 4) Besonders hohe Priorität erhielt die Idee der „Volksgemeinschaft“, weshalb sie hier etwas ausführlicher beschrieben wird. In ihr sollte sich die gesamte „arische“ Bevölkerung wiederfinden. Hitler sah in der „Volksgemeinschaft“ nicht nur eine Gruppe politisch Gleichgesinnter, sondern das „Ideal einer klassenlosen Sozialharmonie“<sup>12</sup>. Eine Gemeinschaft, durch die das Volk über die in der Weimarer Republik stark spürbaren Grenzen der Klassengesellschaft und die sozialen Ungleichheiten hinweg zusammengeschlossen werden und ein Gefühl der Zusammengehörigkeit verspüren sollte. In ihr stand der Einzelne für die Masse und nicht für sich selbst, in der Gesamtheit und nicht als Individuum. Ganz nach dem Parteigrundsatz „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“<sup>13</sup> trat an die Stelle der „Vergottung der Einzelperson“ (wie sie nach Meinung der Nationalsozialisten in der Kultur der Weimarer Republik vorherrschend gewesen sei) die „Vergottung des Volkes“<sup>14</sup>. Ausschlaggebend für den Zusammenhalt und die Einsatzbereitschaft dieser Gemeinschaft sollte der Glauben an ihren „Führer“

---

<sup>10</sup> 1934 trat das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ in Kraft. Damit wurde die gesetzliche Grundlage und Legitimation für eine darauf folgende Welle von Zwangssterilisationen und später auch staatlich organisierten Massenmorden zur „Sicherung der Rassenhygiene“ geschaffen.

<sup>11</sup> in „Mein Kampf“, Kapitel 10, zit. n. Rühle, Zeit und Theater, S. 726

<sup>12</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 648

<sup>13</sup> Slogan der NS-Rechts- und Wirtschaftspolitik, vgl. Schramm, 1933 über „Nationalsozialismus und neuer deutscher Theaterstil“ in Theater-Tageblatt, nach Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 132

<sup>14</sup> Goebbels über „Das deutsche Theater und seine Aufgaben“ vor den deutschen Bühnenleitern im Mai 1933

und seine Politik sein. So wie der Bildhauer den Stein formt und ihm dadurch eine Bedeutung gibt, sah Hitler seine Aufgabe darin, die Masse zur völkischen Gemeinschaft zu formen und sie zum Leben zu erwecken.<sup>15</sup> Das Ideal der „Volksgemeinschaft“ sollte den Zielpunkt eines künftigen sozialen Ordnungsgefüges darstellen, in der sich alle gesellschaftlichen Probleme aufheben würden.

Ein „utopisches Trugbild“<sup>16</sup>, aus dessen Kraft Hitler versuchte, seine politischen Ziele, vor allem das der Errichtung einer nach außen stark und einheitlich wirkenden Nation und einer zugleich leistungsstarken, kampfwilligen, sich für Volk, Staat und „Führer“ hingebenden Gefolgschaft (mit Blick auf den Zweiten Weltkrieg), durchzusetzen. In dieser Hinsicht war die Vermittlung von Ehre und Pflichtgefühl als die „oberste[n] Werte des nordischen Menschen, [...] die höchsten Werte germanisch-deutscher Auffassung“<sup>17</sup> unerlässlich.

- 5) Jugendlichkeit und Vitalität galten auch in der NS-Ideologie als auszeichnende Attribute. Innerhalb der zu schaffenden „Volksgemeinschaft“ geht daher die Jugend, welche Kraft, Lebendigkeit und Leidenschaft verkörperte, als eine im besonderen Maße geförderte Gruppe hervor. So empfand Hitler es als wichtig, sich in diversen Gebieten, gerade durch kulturelle Einrichtungen, „in erster Linie für die Bildung der Jugend“<sup>18</sup> einzusetzen, zumal sie die „Garantin der Zukunft“ darstellte.
- 6) Die Eroberung von Lebensraum, angefangen im Osten, war ein weiterer zentraler Punkt im Weltbild Hitlers, auf den er seine politischen Schritte schon früh ausrichtete. Eine große kontinentale Machtbasis im Osten sollte als Grundlage für weitere imperialistische Feldzüge und die Ausdehnung des „Dritten Reichs“ dienen. Darauf sollte ein Weltreich folgen, errungen im Kampf um die Weltherrschaft.
- 7) In der Idee einer Weltherrschaft der „Arier“, an dessen Spitze das „Großgermanische Reich Deutscher Nationen“ stehen sollte, gipfelt das wahnhaftes Weltbild Hitlers und die nationalsozialistische Ideologie. Wolfgang Nufer bezieht diese endzeitliche Vorstellung auf „das neue Europa“, welches „völkisch bedingt [...] im rassenbiologischen Sinne“<sup>19</sup> geformt werden würde. Diesem Vormacht-

---

<sup>15</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 31

<sup>16</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 988

<sup>17</sup> Walter Stang, 1934 über die „Kultur eines Volkes“ in Deutsche Bühne, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 145

<sup>18</sup> Hitler in „Mein Kampf“, Band 1, zit. n. Rühle, Zeit und Theater, S. 725

<sup>19</sup> 1933 über die „Erneuerung des Spielplans“ in Deutsche Bühne, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 145

gedanken schließt sich auch der Mythos vom Deutschen an, der die Welt zu ihrer wahren Gestalt formen und in neuer Weise prägen würde.<sup>20</sup>

Die in der NS-Ideologie vertretenen Ideen und Ideale waren nicht neuartig oder in der Deutschen Geschichte unbekannt, sondern lehnten an Sozialdarwinismus, den sich seit Jahrhunderten vehement haltenden Antisemitismus, die Eugenik, kultische Aspekte und machtpolitische, bereits lange herrschende Traditionen sowie Erfahrungen aus dem Weltkrieg an.<sup>21</sup> Und obgleich Hitler und seine Befürworter die Ideale der NS-Ideologie zu den höchsten aller Tugenden und die nationalsozialistische Weltanschauung zur allgemeingültigen und einzig zielführenden Doktrin erhoben, geschah dies laut Pitsch „weniger aus der inneren Überzeugung ihrer Verfechter als vielmehr aus der Erkenntnis, dass mit diesen mythischen Ideen ein mächtiges Mittel der Massenbeherrschung in ihre Hand gegeben war“<sup>22</sup> heraus. Die Beeinflussung und schließlich die Beherrschung der deutschen Bevölkerung stellte also ein wesentliches Ziel Hitlers und seines Regimes dar, welches man durch Propaganda zu erreichen versuchte. Zwar spricht Schültke von einer „Divergenz zwischen den propagierten Anordnungen der Nationalsozialisten und deren Ausführung“<sup>23</sup>, die erst durch differenzierte Analysen der verstärkten Beschäftigung mit der Kulturpolitik und -Geschichte im Nationalsozialismus hervorgegangen sei. Jedoch möchte ich an dieser Stelle betonen, dass sich meine Arbeit auf die *Parallelen und Übereinstimmungen* der propagierten nationalsozialistischen Ideologeme mit den auf das Theaterwesen angewendeten und schließlich im Theater vermittelten NS-Ideen und Überzeugungen konzentriert.

## 2.2 Das Theater im Dienste der NS-Propaganda

Die „deutsche Revolution“ sollte der Bevölkerung nicht als plötzlich einbrechendes Ereignis, sondern vielmehr als eine „allmähliche und organisch aus dem Volk herauswachsende Erkenntnis, [...] die als Notwendigkeit den Abschluss einer ganzen Epoche

---

<sup>20</sup> Vgl. Rühle, 1974 über die „Deutsche Mythologie“ in *Zeit und Theater*, S. 44

<sup>21</sup> Vgl. Wehler, 2003: *Gesellschaftsgeschichte*, S. 989f.

<sup>22</sup> Ebda, S. 23

<sup>23</sup> 1997: *Theater oder Propaganda*, S. 13. Schüttes Aussage bezieht sich auf Texte u.a. von Uwe-Karsten Ketelsen, Hans Dieter Schäfer und Hans-Ulrich Thamer über die Kulturpolitik und Ideologieverbreitung im „Dritten Reich“.



bildete, um in eine neue Zeit und einen neuen Staat einzutreten“<sup>24</sup>, erscheinen. Revolution ist hier im Sinne einer bedeutsamen Umwälzung zu verstehen. Wehler definiert sie im Allgemeinen als „symbolträchtige[s] Großereignis eines folgenreichen Aufstiegs“, hinsichtlich der „nationalen Revolution“ von 1933 sogar als einen „neue[n] Typus von politisch-gesellschaftlicher Umwälzung [...] die totalitäre Revolution“<sup>25</sup> – eine treffende Beschreibung des tiefgreifenden Akts der Neuformung und Umstrukturierung, durchgeführt von Hitler und seinen Parteigenossen. Im Rahmen dieser Revolution galt das Theater als einer der wichtigsten Programmpunkte der neuen Regierung und erfuhr demnach eine besondere Behandlung. Schließlich war es, als Instrument genutzt, in der Lage, „grundsätzlich an der Volkserziehung mitzuwirken“ und deshalb in seinem vom NS-Regime hoch zugeschriebenen Stellenwert „undenkbar außerhalb des nationalsozialistischen Rahmens“<sup>26</sup>.

Ausschlaggebend für den hohen Stellenwert waren die Wesenszüge des Theaters, welche sich gut für eine gezielte Propaganda eigneten. Schon durch die Eigenschaft, Einzelne innerhalb eines festgesetzten Raums zu einer bereits äußerlichen Gemeinschaft, dem Publikum, zusammenzufassen, in dem die sozialen Unterschiede für eine bestimmte Dauer keine vordergründige Rolle mehr spielen (Theater, die ausschließlich auf bestimmte Gesellschaftsgruppen, zum Beispiel die bürgerliche Elite oder Arbeiterklasse, oder auf Örtlichkeiten wie das Provinztheater ausgerichtet waren, ausgenommen), bot sich das Theater als propagandistisches Mittel an. Des Weiteren richtet es das Publikum gezielt auf eine Sache, nämlich die Bühne und das auf ihr präsentierte Stück, aus. Dabei spricht das Theater gleichzeitig mehrere Sinne an. Schließlich sei auch die Empfänglichkeit und Aufnahmebereitschaft Einzelner innerhalb einer festgesetzten Gruppe höher, als die einzelner Personen in einer formlosen Ansammlung, so Pitsch, die sich ebenfalls zuerst der Frage nach der Eignung des Theaters als publizistisches Führungsmittel annahm.<sup>27</sup> Der Besuch im Theater wurde als besonderes Ereignis empfunden, das im „Zusammenklang von Dichtung, Darstellung und Publikumsecho den vollendeten Kreislauf von Kunst und Volk, die sichtbarste Form der künstlerischen Gemeinschaftswirkung“<sup>28</sup> ermöglichte.

---

<sup>24</sup> Billerbeck-Gentz, 1934 über „Die SA in der Bühnenliteratur“ in Deutsche Bühne, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 175

<sup>25</sup> 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 602

<sup>26</sup> Göring, 1933 in einem Bericht im Berliner Lokal-Anzeiger, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 76

<sup>27</sup> 1952: Theater als Führungsmittel, S. 11

<sup>28</sup> Kindermann 1939 in „Das Burgtheater: Erbe und Sendung eines Nationaltheaters“, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 139

Das Theater sollte zu einem politischen Führungs- und Ausdrucksinstrument dessen gemacht werden, wovon die Nationalsozialisten ihrer Weltanschauung nach überzeugt waren oder sich einredeten, es glauben zu müssen. Niehl spricht von einer „Massenversammlung mit verteilten Rollen“<sup>29</sup>, womit das Theater, zwar nicht zum ersten Mal - das Kapitel 2.3 geht bezüglich der Weimarer Bühnenkunst kurz darauf ein - aber doch in besonders radikaler Form, eine politische Bedeutung erhielt. Und eben weil sich Hitler und spätestens jetzt auch eine beträchtliche Zahl seiner einflussausübenden Anhängerschaft über die weitreichenden und effektiven Möglichkeiten des Theaters zur Verbreitung ideologischer Botschaften bewusst gewesen sind, galt dem Kulturzweig Theater, neben Presse, Funk und Film, besondere Aufmerksamkeit. Eine Aufmerksamkeit, die nicht zuletzt von Hitlers langjährigem persönlichem Interesse an der bildenden und darstellenden Kunst, darunter besonders vorlieb die Oper, her rührte. Aber auch das Theater tat es ihm zunehmend an, soweit es denn seine Weltanschauung stützte. Dem Interesse an der Nutzung des Theaters als Propagandamittel wurde im auffallend hohen Maß durch staatliche Subventionen Ausdruck verliehen. Allein 1934 investierte der NS-Staat zwölf Millionen Mark Sonderzuschuss, für die damalige Zeit eine hohe Summe, in den Theatersektor.<sup>30</sup>

Zustimmend bezüglich der Eignung und daher unabdingbaren Nutzung des Theaters zur Verbreitung nationalsozialistischen Ideenguts äußert sich der Schriftsteller und Dramaturg, sowie spätere Abteilungsleiter in der NSKG, Friedrich Billerbeck-Gentz. Er ist überzeugt, dass „keine Art der Beeinflussung, sei es durch die Rede, die Schrift, oder die Tat so gewaltig und nachhaltig wirksam ist, wie die durch die Darstellung eines Stückes auf der Bühne“<sup>31</sup>. Höchste Aufgabe der deutschen Bühne sei es nun, „dem Nationalsozialismus in dem großen historischen Werk der Umformung und Erziehung unseres Volkes [...] zu helfen“<sup>32</sup>. Dass die Erziehung und Formung der deutschen Bevölkerung zum NS-Ideal der „Volksgemeinschaft“ die zentrale Aufgabe des Theaters als Propagandamittel darstellte, betont auch Kindermann, indem er das „artbewusste“ Theater als „unentbehrliche, [...] mitbewegende und schöpferisch reiche Kraft der Volksformung“<sup>33</sup> beschreibt. Das Theater zählte dabei zum

---

<sup>29</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 41

<sup>30</sup> Ebda, S. 41 III

<sup>31</sup> 1933 über „Die Ausschaltung des Liberalismus am deutschen Theater“ in Deutsche-Kulturwacht, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 135

<sup>32</sup> 1937 in der Frankfurter Zeitung, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 48

<sup>33</sup> 1939, Kindermann in „Das Burgtheater: Erbe und Sendung eines Nationaltheaters“, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 139

Staatsgefüge selbst, als einer seiner „wesentlichen Faktoren“<sup>34</sup> zur Erbauung einer neuen, „wahren“ deutschen Nation. So bestünde die Kunst, laut des Zeitgenossen Biedrzyński, „nicht in der Vermittlung unverbindlicher Abenteuer des Geistes und der Seele [...], sondern in der unaufhörlichen Wirksamkeit eines menschlichen Heilspiegels und einer gebieterischen Wahrheit“<sup>35</sup>. Dass diese „gebieterische Wahrheit“ in den Ideen und Anschauungen des Nationalsozialismus‘ liegen würde, erklärte sich von selbst. Neben dem Vorzeigen der „richtigen“ Lebensweise und deutscher Tugenden, sollte das Theater durch seine inszenierten Stücke in oberster Priorität ein „erhabenes Gefühl“ vermitteln und das Publikum „in einen Zustand der Erregung versetzen und so Emotionen für große Veränderungen freisetzen“<sup>36</sup>. Gemeint waren das Gefühl von Freude, Zuversicht und Vertrauen in den Anbruch einer „neuen Zeit“, wie sie von Hitler und seiner Gefolgschaft oft proklamiert wurde, sowie die Begeisterung für den Aufbruch einer neuen deutschen Nation, der NS-Volksnation, in einem neuen, mächtigen Reich. Der in Kapitel 2.1 zur NS-Ideologie genannte Parteigrundsatz „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ sollte sich auch klar im Theater wiederfinden. Schramm spricht diesbezüglich von „Selbstlosigkeit und Gemeinsinn, der auch in den Theatern wirksam werden und eine neue Spielgemeinschaft bringen“<sup>37</sup> müsse. „So wird das Theater des Volkes Gemeinschaftserlebnis“ heißt es in Dietzenschmidts Schrift „Theater des Volkes“<sup>38</sup>.

Der Intendant Eugen Schmidt hält fest: „Für den Nationalsozialismus ist das Theater Weltanschauung“<sup>39</sup> und bestätigt damit den Willen Hitlers und seiner Funktionäre, das Theater in den Dienst der NS-Propaganda zu stellen. Dies sollte nicht länger bloße Vorstellung sein, sondern in konsequenter Weise (so jedenfalls die Absicht, doch nicht immer und allerorts die Realität) in die Tat umgesetzt werden.

---

<sup>34</sup> 1933 über „Die Ausschaltung des Liberalismus am deutschen Theater“ in Deutsche-Kulturwacht, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 135

<sup>35</sup> 1944: Schauspieler, Regisseure, Intendanten, S. 7

<sup>36</sup> Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 445

<sup>37</sup> 1933 über „Nationalsozialismus und neuer deutscher Theaterstil“ im Theater-Tageblatt, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 132

<sup>38</sup> 1934 in Der Neue Weg, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 154. Anton Dietzenschmidt war Schriftsteller, Schriftführer der Sudetendeutschen Kulturgesellschaft und korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Prag.

<sup>39</sup> 1933 über „Jugend und Theater“ im Theater-Tageblatt, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 73

## 2.3 Wandel vom Weimarer Theater zum NS-Theater

Die Weimarer Republik, als erste auf deutschem Boden, kam nicht in den Genuss sich im Laufe ihrer Jahre stetig zu festigen, sondern war von „der Mehrheit der Bürger ungeliebt, vom Kartell der traditionellen [bereits stark national ausgeprägten, und damit einer Radikalisierung wie im Nationalsozialismus den Weg ebennenden] Machteliten [...] in eine autoritäre Krisenlösung hineingetrieben [...] von der NSDAP und der KPD mit fanatischem Hass zerstört“<sup>40</sup> worden. Die Republik hatte mit politischer Zerrissenheit und wirtschaftlichen Nöten, man denke an die große Inflation 1923 und den Beginn der Weltwirtschaftskrise am „Schwarzen Freitag“ im Oktober 1929<sup>41</sup>, zu kämpfen. Dennoch wurde sie in kultureller Hinsicht zu einer der fruchtbarsten Perioden der deutschen Geschichte, die den auch in ihrer Zeit bestehenden Einschränkungs- und Kontrollmaßnahmen durch Gesetzlichkeiten<sup>42</sup>, lenkende Instanzen und Zensurmaßnahmen für Lichtspiele (in der Weimarer Verfassung als „vom Gesetz abweichende Bestimmungen“ umschrieben) in großen Teilen trotzte. Es entfaltete sich ein vielfältiges geistiges und kulturelles Leben, welches in den sogenannten „Goldenen zwanziger Jahren“ einen Höhepunkt, in quantitativer wie qualitativer Hinsicht, erzielte.

Im Theater der Weimarer Republik sahen Autoren und Regisseure ihre Aufgabe vor allem darin, die politisch-sozialen Probleme ihrer Gegenwart zu behandeln, sodass sich neben emotionalem Pathos die abstrakte Darstellung fand, und neben der Frage nach Gott und dem Sinn des Lebens die Neugierde am menschlichen Körper, seinen Trieben, Gelüsten und Leidenschaften stand. Ein starker Kontrast zum NS-Theater, in dem eine intensive Beobachtung und Analyse gesellschaftlicher und politischer Strukturen unerwünscht war und freizügige Darbietungen, jedenfalls vor der Öffentlichkeit, als schändlich befunden wurden. Hitler diffamierte das Kulturleben der Weimarer Republik, welches im Vergleich zur preußischen Kulturwelt durchaus mehr Freizügigkeit bot, als „Treibhaus sexueller Vorstellungen und Reize“<sup>43</sup> und stellte im Rahmen dessen die Jugend als besonders wichtige Zielgruppe zur Erziehung her-

---

<sup>40</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 985

<sup>41</sup> an diesem Tag brachen die Wertpapierkurse an der New Yorker Börse zusammen. Das wirkte sich nicht nur auf die amerikanische Wirtschaft aus, sondern brachte negative Folgen für die gesamte Weltwirtschaft mit sich, wobei der Autor Karl Erich Born die Ursachen für die Weltwirtschaftskrise bereits im Ersten Weltkrieg verankert sieht. Vgl. Born, 1967: „Der Schwarze Freitag“ in Die Zeit, Ausgabe 14

<sup>42</sup> u.a. Lichtspielgesetz, Schund- und Schmutzgesetz, Bestimmungen über Anstand und Sittlichkeit in Theatern, Kabaretts und Gaststätten vom August 1932, Paragraphen beispielsweise über Gotteslästerung (§166) und Beleidigung (§185, 187) des Strafgesetzbuches

<sup>43</sup> in „Mein Kampf“, Kapitel 10, über die „Ursachen des Zusammenbruchs“ des alten Reichs und den „Verfall des Theaters“ in der Weimarer Republik, zit. n. Rühle, Zeit und Theater, S. 725

aus, was einmal mehr die besondere Fürsorge für Jugendliche und deren Formung und Prägung im Nationalsozialismus erklärt. Dabei sei darauf hingewiesen, dass auch in der Weimarer Republik gesetzlich versucht wurde, die Jugend vor „Schund- und Schmutzliteratur“ und „verunreinigenden“ Stücken auf den Theaterbühnen zu „schützen“. <sup>44</sup> Doch kommt das in den Reden und Proklamationen Hitlers nicht unbewusst weniger zur Sprache. Stattdessen erklärten Hitler und sein Regime die vielfältige, sich neuen Einflüssen öffnende Weimarer Theaterszene zum „Tummelplatz artfremden oder in nationaler Beziehung charakterlosen Geistes“ <sup>45</sup>.

Neben den dominierenden Unterhaltungsstücken waren es vor allem die Klassiker, die auf den Theaterbühnen der Republik inszeniert wurden, gefolgt von ernster Gebrauchsdramatik, wie Dussel Schauspiele im „engeren Sinne“, also Tragödien und Kriminalstücke bezeichnet, und von modernen und naturalistischen Stücken. Naturalismus meint hierbei die naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit durch die Kunst. Dussel erläutert diese Stilrichtung weiter mit jeder Form der „Psychologisierung des Theaters“ <sup>46</sup>, die Psychoanalyse des Menschen, seiner Triebe, Instinkte, seines Handelns und Denkens. Das naturalistische Theater tendiert zu ausführlichen Bühnenanweisungen, einem analytischen Handlungsablauf und weist durch die Verwendung von Alltagssprache, Slang oder auch Dialekt einen Alltags-Charakter auf. Besondere Aufmerksamkeit galt dabei den aktuellen gesellschaftlichen und politischen Problemen. Und gerade deshalb wurde dem populären Naturalismus, der eine ganze Kunstepoche prägte, über seine eigentliche Definition hinaus, noch „all das an künstlerischer Moderne“ <sup>47</sup> zugeschrieben, was die Nationalsozialisten diskreditierten. Dabei zählten zu den meistgespielten Autoren des Schauspiels in den Weimarer Jahren jene auch in der NS-Kultur als tief im „deutschen Erbe“ verankert und daher als Vorbild gefeierten Dramatiker: Schiller und Shakespeare, außerdem Goethe und Kleist <sup>48</sup>. Eines unter mehreren Indizien, die auf die teils unverkennbare Inkonsistenz und Widersprüchlichkeit der NS-Politik auch im Kulturbereich hindeuten.

---

<sup>44</sup> Vgl. „Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften“ vom 18. Dezember 1926

<sup>45</sup> Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung vom KfdK in Deutsche Bühne 1933, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 61

<sup>46</sup> Vgl. Dussel, 1988: heroisches Theater, S. 113

<sup>47</sup> Ebda.

<sup>48</sup> Vgl. Dussel, 1988: heroisches Theater, S. 276, Tabelle zu den meistgespielten Autoren des Schauspiels mit ihren Aufführungszahlen

Während die Bedeutung von Schauspieler, Regisseur und Autor gerade in den städtischen Theatern der Weimarer Republik zunahm, tat sich im Zuge der kulturellen Neuformung durch die NS-Kulturbefehlshaber ein Bedeutungsverlust an kreativem Ausleben und persönlicher Wertschätzung auf. Hitler war sich der Notwendigkeit einer „von innen her“<sup>49</sup> kommenden Erneuerung des Theaterwesens bewusst. Es ging demnach vor allem um die Neuformung der Theaterkünstler, gerade der Dramatiker und Schauspieler, als auch derer, die sich nach dem Ende der Kultur der Weimarer Republik nun der neuen Bewegung der NS-Dramatik anschließen wollten oder vorgaben, dieses im Sinn zu haben. Vom Mimus, auf dem das Weimarer Theater baute, da er „dem Schauspieler einen eigenen Wert“ zugestand und „der Individualität das Recht auf selbstständigen Ausdruck“<sup>50</sup> einräumte, sollte auf der Bühne des NS-Theaters nicht mehr die Rede sein. Die Nationalsozialisten unterstellten dem Theater der Weimarer Republik den „auf die Spitze getriebenen Individualismus, [der] die verdrängten Komplexe irgendeines kranken Menschen auf die Bühne brachte“<sup>51</sup>, wie Goebbels es in seiner Rede vor den deutschen Bühnenleitern im Mai 1933 beschrieb. Dinge, die das Volk weder hätte sehen wollen noch hätte interessieren können. Für die *Masse* hatte der Einzelne, auch in seinem Agieren auf der Bühne, nun zu stehen, indem er das verkörperte, was die Gemeinschaft verkörpern sollte. Dementsprechend äußerte sich der spätere Leiter der Reichsdramaturgie Rainer Schlösser: "Ob Darsteller, ob Dichter - das gilt jetzt gleich: Jeder ist jetzt nur ein schlichter Bekenner zu Führer und Reich."<sup>52</sup>

Um mögliche Widerständler oder geheime Anhänger des Weimarer Theaters aber von vorn herein in ihrer Motivation auszubremsten, machte Hitler früh deutlich, in welche Richtung sich der Künstler im neuerrichteten Theater zu engagieren hatte. „Die Leute, die glauben, wenn sie jetzt überlaufen, könnten sie unter neuer Maske die alten Dinge weitertreiben, irren sich ganz gewaltig“, so der Reichskanzler, „und werden von Grund auf umlernen müssen. Wer nicht umlernen will, vernichtet sich selbst, ohne dass wir [sc. Hitler und seine Funktionäre im Kulturbereich] einen Finger dazu rühren brauchen“<sup>53</sup>. Hantierten die Theaterschaffenden der Weimarer Republik noch mit geistiger Freiheit, Weltoffenheit und Experimentierlust, sprach man sich im NS-Theater öffentlich gegen den Großteil ausländischer Einflüsse und Moderni-

---

<sup>49</sup> Hitler über „Die Erneuerung des Theaters“ in *Deutsche Bühne*, vgl. Wulf, *Theater im Dritten Reich*, S. 134

<sup>50</sup> Rühle, 1974: *Zeit und Theater*, S. 51

<sup>51</sup> Rischbieter, 2000: *Theater im „Dritten Reich“*, S. 20

<sup>52</sup> Drewniak, 1983: *Theater im NS-Staat*, S. 145

<sup>53</sup> Ebda.

tät aus. Die „summarische Abwertung des Hervorgebrachten“<sup>54</sup> aus der Kultur der Weimarer Republik legte den Grundstein für die tiefgreifende Neuformung der deutschen Theaterlandschaft ab 1933.

Von nun an sollte das „Formale durch den erzieherischen Wert“ ersetzt werden und „statt Ästhetik [...] die Seelenhaltung eines Werkes entscheidend“ sein, so Walter Stang 1934 über die Kunst als Bekenntnis. Schlösser spricht rückblickend von einer „Wiedergeburt des deutschen Theaters“, in dem sich anstelle „fremder, gewaltsamer Einflüsse in Wahrheit die natur- und deshalb so gottgegebene Bindung“<sup>55</sup> wieder gefunden hätte. Dem Theater der Weimarer Republik sollte also ein neues, größeres, dem deutschen Volk „wesensgerechtes“ Theater folgen, in dem statt der Berichte über „individuelle Gefährdungen und gesellschaftliche Krankheitsprozesse, die Darstellung entschiedener Haltung; statt internationaler Verbrüderung: nationale Begrenzung; statt Liberalität: Pflicht, Verantwortung und Selbstbehauptung; statt literarischer Sensationalisierung das „Wohl der Allgemeinheit“<sup>56</sup> herrschte. Goebbels beschrieb den oft zitierten neuen Charakter der sich aufbauenden nationalsozialistischen Kunst als „heroisch, stählern romantisch, sentimentalitätslos, sachlich, national mit großem Pathos, gemeinsam verpflichtend und bindend“<sup>57</sup> und verweist gerade mit letzteren Worten auf die als unerlässlich propagierte Bindung von Kunst an Volk zur Verpflichtung in der Gemeinschaft. Bei dieser Anklang findenden Charakterisierung der Kunst von Goebbels sollte allerdings sein pathetischer Redensstil nicht außer Acht gelassen werden. Niehl ergänzt Goebbels' Charakterisierung ohne Ausschmückung: „Ein Drama durfte nicht individualistisch, kosmopolitisch, humanistisch, sozialistisch, unpolitisch, naturalistisch, expressionistisch, marxistisch, tragisch, sofern der Begriff Tragik auch nur andeutungsweise mit Schuld des Helden verknüpft war, individualistisch, intellektuell sein“. Es sollte hingegen deutsch sein, eine „deutsche Handlung, einen deutschen Schauplatz und nationalsozialistische Helden“<sup>58</sup> zeigen und in seinen Wesensmerkmalen mit der von NS-Ideologemen geprägten Gedankenwelt übereinstimmen. Eugen Schmidt formuliert diesen Anspruch als „Wesen von seinem [sc. dem nationalsozialisti-

---

<sup>54</sup> Drewniak, 1983: Theater im NS-Staat, S. 728

<sup>55</sup> Schlösser, 1943 über die „Wiedergeburt des deutschen Theaters“ im Völkischen Beobachter, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 138

<sup>56</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 17f.

<sup>57</sup> 1933 in einer Rede vor den deutschen Bühnenleitern

<sup>58</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 43

schen] Wesen, Charakter von seinem Charakter, Weltanschauung von seiner Weltanschauung“<sup>59</sup>.

Mit der „deutschen Revolution“ sollte das Wesen des Weimarer Theaters zerstört und von Grund auf erneuert werden. Dabei mag es den Anschein haben, dass das Theater der Rechten erst mit der Machtübernahme Hitlers in die deutschen Spielpläne Einzug erhielt. Es setzten sich aber bereits 1931 und 1932 rechts orientierte Stücke stärker als die der Linken, der literarischen Moderne<sup>60</sup> und des Naturalismus<sup>61</sup> durch. Eine Begebenheit, die den extremen Aufschwung der nationalsozialistischen Dramatik begünstigte. Das „Theater des Volkes“, oft verkündet als das „Deutsche Nationaltheater“, stand im Zentrum der großen Vision der NS-Theaterkultur. Es sollte für den „kommenden Großtag deutscher Menschheit, den der Führer bereitet, Herzen rüsten, Wille stählen, Kräfte spannen; [...] dass der Tag der Deutschen einmal im Glanz der Ewigkeit erstrahlen und durch das in einem Blut verbundene Volk als Bürgen dafür gesichert“<sup>61</sup> werde. Erst dann hätte das Theater seinen tiefsten Sinn und seine höchste Aufgabe erfüllt. Das gemeinsame Volkserlebnis durch den Theaterbesuch, auf das die Propaganda des NS-Regimes im Theatersektor maßgeblich abzielte, stellte, Schriftsteller Rudolf G. Binding zufolge, den eigentlichen Schauplatz des Lebens dar. Ein Schauplatz, „auf dem es [sc. das Volk] mitagiert. [...] Ein Schauplatz [...] für den Zuschauer *in Gemeinschaft mit seinem Volksgenossen*“<sup>62</sup> (Hervorhebung durch Autorin). Mit den inszenierten Stücken galt es, die Seele des Volks „rein“ zum Ausdruck zu bringen, gesund zu erhalten und zu stärken, um zur ideologischen Formung einer „seelisch-charakterlichen Einheit“<sup>63</sup> beizutragen und die verworrenen Verhältnisse der Weimarer Republik zu „revidieren“.

Die Voraussetzungen für einen Wandel, der sich nicht nur auf das Kulturleben beschränkte, waren aber auch durch die Bevölkerung selbst gegeben. Sie bekannte sich zu ihren seelischen Bedürfnissen nach Halt, gesellschaftlichem Frieden und einer klaren Führung, die aus den schwierigen wirtschaftlichen und damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Verhältnissen unter einer sich selbst und ihre klare Ausrich-

---

<sup>59</sup> 1933 über „Jugend und Theater“ im Theater-Tageblatt, zit. n. Wulf, S. 73

<sup>60</sup> gemeint sind diejenigen Autoren, die weder den Klassikern, noch der politischen Dichtung zugeordnet wurden.

<sup>61</sup> Buchhorn, 1935 über „Sinn und Sendung des Theaters“ in Deutscher Kulturwart, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 165f.

<sup>62</sup> 1933 über den „Schauplatz der Nation“ in Deutsche-Kulturwacht, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 153

<sup>63</sup> 1931 im Nationalsozialistischen Monatsheft zum Thema „Deutsches Nationaltheater“, zit. n. Rühle, Zeit und Theater, S. 26



tung noch suchenden parlamentarischen Regierung herausrettete, und öffnete sich für neue Gedanken und Gefühle. Ein elementares Ergebnis dieses Sehns nach Rettung aus der Not zeichnete sich auf politischer Ebene ab: die Anzahl der Stimmen für die NSDAP stiegen, die Partei Hitlers erzielte eine Mehrheit im Reichstag (auch durch die Behinderung der KPD-Abgeordneten bei der Reichstagswahl), woraufhin Hitler ins Reichskanzleramt berufen wurde. Diese Zustimmung nutzte Hitler und antwortete mit einer von Superlativen geschmückten Vorstellung des neuen deutschen Kulturlebens, durch das Deutschland „auf allen Gebieten des menschlichen Kulturlebens und -strebens [...] mit an die Spitze“ gestellt werde. „Das ist mein Ehrgeiz!“<sup>64</sup> Ein Ehrgeiz, dessen Bestrebungen, verglichen mit der wahrhaft blühenden Kultur anderer Länder sowie Deutschlands vor 1933 selbst, weniger erfolgreich waren. Dennoch wurde das Ziel deutlich proklamiert: ein Theater im „nationalsozialistischen Geist“, durch das eine, in Rosenbergs Worten, „Kulturgesinnung über ganz Deutschland“<sup>65</sup> entfacht werde.

Das neue deutsche Theater wurde zum politischen Mittel und, in Form einer sich neu auftuenden, die „fehlgeleitete“ Kultur der Weimarer Republik überwältigenden Kraft, Teil der Staatsinszenierung<sup>66</sup>. Zimmermann sieht im Wandel des Weimarer Theaters zum NS-Theater das „Gesamtbild einer gereinigten, erneuerten, erweiterten deutschen Schaubühne, in klaren Umrissen“<sup>67</sup>, zieht dabei die in einer Vielzahl im NS-Spielplan stets vertretenen, wenn auch in ihren Motiven und Botschaften teils ideologisierten Klassiker und Unterhaltungsstücke jedoch nicht in Betracht. Seines Erachtens nach konnte man „ruhig behaupten, dass mit dem Durchbruch der nationalsozialistischen Revolution das Theater mit am stärksten unter allen kulturellen Einrichtungen erschüttert worden ist.“ Wie Hitler und andere Entscheidungsträger im Theaterwesen verstand auch Zimmermann diesen „Durchbruch“ als eine Selbstverständlichkeit wie Notwendigkeit, zumal das deutsche Theater durch das Kulturleben der Weimarer Republik „mehr als manche andere künstlerische Institutionen an einem Ende angelangt“ gewesen sei. Im Prozess der Neuformung des Theaters wurden etappenweise 48% der als „kulturbolschewistische Unterwanderung“ verurteilten, bis 1933 in den Spielplänen der Weimarer Republik vertretenen Werke beseitigt<sup>68</sup>. Doch spricht allein der Vergleich der Aufführungszahlen von Schauspielstücken des Weimarer Theaters mit denen des NS-Theaters für eine höhere Popularität und einen größeren Erfolg der Theaterkunst in der

---

<sup>64</sup> Hitler, 1936 in einer Rede, zit. n. Domarus, Hitler Reden, S. 16

<sup>65</sup> 1934 aus der Sportpalastrede „Kampf um die Kunst“

<sup>66</sup> Vgl. Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 69

<sup>67</sup> 1933 über den „Neubau des Theaters durch den Nationalsozialismus“ in Dresdener Nachrichten, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 34

<sup>68</sup> Vgl. Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 443

Weimarer Republik. So sind die Aufführungszahlen von Schauspielstücken, insbesondere in den Spielzeiten der „Goldenen Zwanziger Jahre“, gegenüber denen aus den Spielzeiten 1932/33 bis 1936/37, mit nur leichtem Aufschwung in den dann folgenden Spielzeiten bis 1944, höher. Zudem verzeichnen die Schauspielstücke des Weimarer Theaters höhere Besucherzahlen als die des NS-Theaters, wobei die schwankenden Angebotsmöglichkeiten in den jeweiligen Spielzeiten berücksichtigt werden müssen.<sup>69</sup> Der Erfolg des Weimarer Theaters konnte daher, trotz seiner betonten Abwertung, von den Nationalsozialisten zwar nach außen, auf die tatsächlichen Zahlen schauend aber nicht geleugnet werden.

## 2.4 Lenkung und Kontrolle des Theaterwesens

Dieses Kapitel dient der Verdeutlichung davon, wie es überhaupt möglich gemacht werden konnte, das deutsche Theaterwesen *einer* Macht, der politischen Macht Hitlers und seiner Funktionäre, zu unterstellen, um es ideologisch zu steuern und zu kontrollieren, also für die NS-Propaganda nutzen zu können. Außerdem soll durch die hier aufgeführten, vom NS-Regime zur „Gleichschaltung“, Lenkung und Kontrolle eingesetzten Mittel, welche lediglich eine Auswahl aller genutzten Steuerungsmittel darstellen, die Vielfalt an geplanten, systematisch organisierten und weitreichenden Bemühungen zur Umstrukturierung der deutschen Theaterlandschaft zwecks der Errichtung eines neuen Theaterwesens, das von ideologischen Vorstellungen durchgesetzt war, gezeigt werden.

Um die organisierte Kontrolle und Lenkung des neuen Theaterwesens als vollends *politischen* Handlungsakt zu verdeutlichen, möchte ich folgendes Zitat von Goebbels, das zwar aus dem November 1936 stammt, dessen Aussage sich aber bereits in den Aufbaujahren ab 1933 erfüllte, anführen: „Die Politik macht nicht die Technik der Dinge, aber sie gibt den Dingen ihren Kurs, sie kontrolliert ihren Einsatz und überwacht die Durchführung ihres Einsatzes.“<sup>70</sup> Goebbels drückte damit das hohe Maß der politischen Einflussnahme auf die Neuformung des Theaters im „Dritten Reich“ durch Kontroll- und Lenkungsapparate aus und setzte die Politik als alleinigen Antreiber des Theaterwesens in Monopolstellung, der alle und alles unterliegen sollten. Dussel weist in diesem Zusammenhang auf eine „nur sehr indirekte“, also unterschwellig eingesetzte und der Öffentlichkeit auf verquere Weise offenbarte Verbindung theatertheoreti-

---

<sup>69</sup> Vgl. Dussel, 1988: Heroisches Theater, S. 241, Tabelle zu Aufführungszahlen für die Spielzeiten 1919/20 bis 1943/44

<sup>70</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 28

scher Positionen mit denen allgemeiner Politik hin, auf der die „Explosivität und Durchschlagskraft“<sup>71</sup> der NS-Weltanschauung beruht hätte.

Dem NS-Regime war viel daran gelegen, den staatlichen wie städtischen Institutionen und Regierungsstellen, welche noch aus der Weimarer Republik bestanden, in allen Bereichen entsprechende Parteistellen der NSDAP entgegenzustellen oder sogleich neue, von NS-Funktionären belegte Ämter innerhalb der Institutionen selbst zu gründen. Sie sollten die Einfluss- und Kontrollmacht auf das Theater sowohl auf staatlicher Ebene, als auch in den einzelnen Städten auf sich konzentrieren.<sup>72</sup> Binnen kürzester Zeit waren bis dahin bestehende Instanzen im und für den Kulturbereich umorganisiert und neue Apparate gegründet worden, die zur Neuformung des deutschen Kulturlebens verhelfen sollten. Diese Bewegung lief mit einer Geschwindigkeit und „Radikalität ab, die kaum jemand erwartet hatte“<sup>73</sup>.

Der temporeiche Prozess der kulturellen Neuformung, oder wie Rischbieter sie beschreibt, der „Auskämmung“, inklusive einer radikalen „Gleichschaltung“, erfolgte zuerst durch die Formulierung und Umsetzung von Notverordnungen, um, so die Proklamation, die deutsche Bevölkerung und den Staat vor weiteren „Fehlentwicklungen“ wie in den Jahren der Weimarer Republik zu „schützen“. Darunter von besonderer Bedeutung war die „Notverordnung zum Schutz von Volk und Staat“<sup>74</sup>. Eine entscheidende Basis für die, von einigen wenigen Ausnahmen, die passiv oder aktiv heimlich Widerstand leisteten, abgesehen, „restlose Unterwerfung“<sup>75</sup> und Neuformung der Kultur und damit auch des Theatersektors, stellte das Ermächtigungsgesetz vom März 1933 dar. Diesem stimmten, neben den in der Mehrheit im neugewählten Reichstag vertretenen NS-Abgeordneten, die Abgeordneten der Deutschnationalen Volkspartei, die der Deutschen Demokratischen Partei und die des katholischen Zentrums zu.<sup>76</sup> Dieses Gesetz verlieh der Regierung zunächst für vier Jahre das Recht, eigenmächtig Gesetze, sogar verfassungsändernde, zu erlassen, die obendrein statt vom Reichspräsidenten vom Reichskanzler ausgefertigt wurden, soweit sie nicht die Stellung des Parlaments, der Ländervertretung oder des Reichspräsidenten betrafen<sup>77</sup>, wobei letztgenannte Schutzaspekt mehr der Theorie, als der Praxis ent-

---

<sup>71</sup> Vgl. Dussel, 1988: Heroisches Theater, S. 110

<sup>72</sup> Vgl. Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S.25

<sup>73</sup> Rischbieter, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 13

<sup>74</sup> Nähere Erläuterung s. Anhang, S. XVI

<sup>75</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 39

<sup>76</sup> Rischbieter, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 14

<sup>77</sup> Vgl. Reichsgesetzblatt T. I. Nr. 25 von März 1933, S. 141, nach Domarus, S. 170

sprach. Niehl folgert ganz richtig: „Damit war jeder Vertragsbruch legalisiert“<sup>78</sup>. Den gesamten Kulturbereich unterwarf man so der Staats- beziehungsweise Parteigewalt. Rischbieter spricht hinsichtlich der Verabschiedung des Ermächtigungsgesetzes von einer „(Selbst-) Ausschaltung des parlamentarischen Systems [...] des Kerns der Weimarer Verfassung“. Goebbels rechtfertigt in seiner Rede vor den deutschen Theaterleitern im Berliner Hotel Kaiserhof am 8. Mai 1933 die Verabschiedung von derlei Gesetzen mit einer Notwendigkeit der Gesetzesauswirkung auf die Kunst, damit „der große Pendelschlag der Zeit an den Toren der Theater nicht haltmacht, sondern [...] in die Theaterräume hineinschlägt, [...] bis in die letzte Künstlerseele, [damit] der Künstler [...] diese Zeit versteht und in diesem gewaltigen Volksdrama wirklich ein historisch-künstlerisches Ereignis allerersten Ranges erblickt. [...] Wir [sc. Goebbels und weitere Funktionäre im Kultursektor] wollen die Kunst wieder zum Volke führen, um das Volk wieder zur Kunst führen zu können“<sup>79</sup>.

Der rasenden Geschwindigkeit des „Gleichschaltungsprozesses“ standen dennoch, oder man mag fast sagen, nachvollziehbarer Weise, „erhebliche Meinungsverschiedenheiten in der NS-Hierarchie“<sup>80</sup> und Unklarheiten in der radikalen Umsetzung entgegen. Nicht selten kam es, insbesondere in den ersten Monaten nach der Machtübernahme und den von Hitler und seinen Parteianhängern gestellten Forderungen über die personelle wie inhaltliche Umstrukturierung im Theaterbereich, zu größeren Diskussionen und Konkurrenzkämpfen zwischen den Leitern der Kontrollinstanzen, Goebbels, Göring und später auch Rosenberg. Es konstruierte sich ein „schwer durchschaubares Gewebe einander überlagernder Kompetenzen“<sup>81</sup>. Trotz des Kampfes um Bestimmungsrecht und Einfluss, wirkte dennoch durch alle Ebenen das Führerprinzip, nach dem die oberste Entscheidungsgewalt stets dem „Führer“ Hitler oblag, in dessen Gunsten jeder der ihm untergeordneten Leiter stehen wollte – dessen war sich Hitler bewusst und nutzte dieses für sich. Schließlich entlasteten ihn die untereinander konkurrierenden Instanzen von der Arbeit, während sie um seine Gunst buhlten.

---

<sup>78</sup> 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 39

<sup>79</sup> Zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 52

<sup>80</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 40

<sup>81</sup> „Schlichte Bekenner“ in Der Spiegel 2/1984

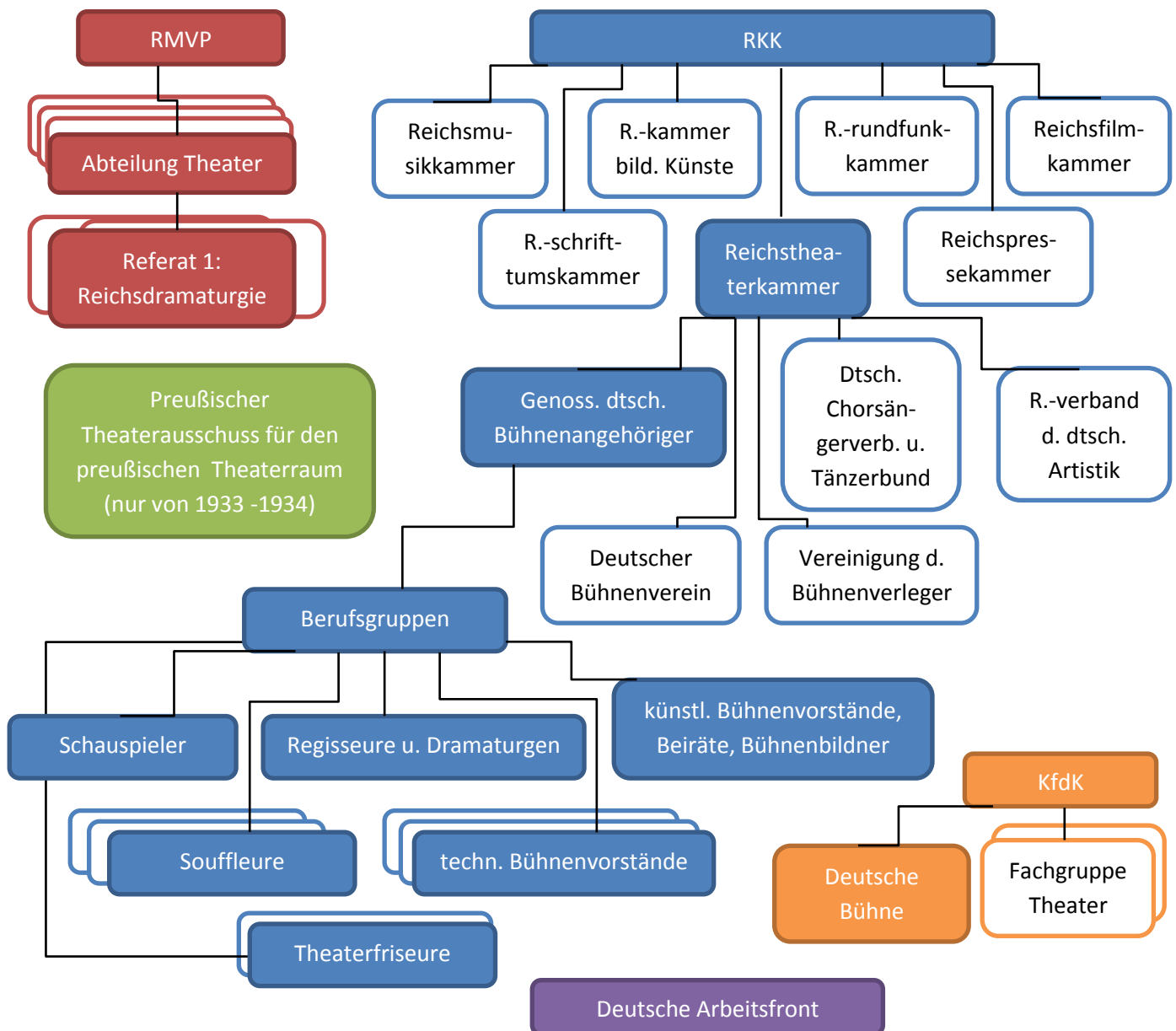


Abbildung 1: Aufbauschema maßgeblicher NS-Lenkungs- und Kontrollapparate im Theatersektor

Die in Abbildung 1 aufgeführten maßgeblichen Lenkungs- und Kontrollapparate und ihre jeweiligen Funktionen im Theaterbereich sowie das Reichskulturkammergesetz, das Theatergesetz und das Gesetz zur Wiederherstellung des Beamtentums werden im Anhang auf den Seiten XVII bis einschließlich XXII erläutert. Sie trugen allesamt wesentlich zur Selektion, Vereinnahmung, Ausrichtung und Überwachung der Theater-schaffenden und auch der Theaterbesucher bei.

Fanden vor 1933 noch Schauspieler, Regisseure und andere Kuntschaffende unterschiedlicher Herkunft, Religion und politischer Ausrichtung mit ihren Werken und ihrem Schaffen Einzug in die Theater der Weimarer Republik, galt es nach der Machtüber-

nahme Hitlers, im Rahmen der kulturellen „Aufräumarbeiten“, die Theater des Landes von der Anwesenheit und den Arbeiten der sogenannten „jüdischen und jüdisch-versippten Asphaltliteraten“ zu „befreien“. „Wer sich nun nicht „anzupassen“ wisse, müsse eben gehen“<sup>82</sup> oder lief Gefahr, verhaftet oder gar hingerichtet zu werden. Für die Kunstschaffenden im Nationalsozialismus bedeutete dies, sich umgehend den neuen Verhältnissen und Ansprüchen zu beugen, weshalb viele, die die systematische Vereinnahmung und Neustrukturierung der Kultur nach ideologischen Maßstäben des NS-Regimes bereits kommen sahen oder durch ein Berufsverbot erfuhren, emigrierten. Die Zahl der missbilligten Theaterleute, die entlassen, verwiesen, verfolgt und verhaftet wurden, rechtzeitig ins Exil auswanderten oder, dabei handelte es sich doch eher um die Ausnahme, bis zum Kriegsende 1945 das „Dritte Reich“ überlebten, geht in die Tausende<sup>83</sup>, darunter allein rund 2500 ins Exil geflüchtete Schriftsteller.

Unter Beschuss standen neben Intendanten, Autoren (deren Bücher, die laut NS-Regime nicht dem „deutschen Geist“ entsprachen, ab dem 10. Mai 1933 in großer Aktion verbrannt wurden) Dramaturgen, Regisseuren, Schauspielern und anderen Theaterakteuren, auch die Kunstkritiker, die sich ebenfalls neuen Richtlinien zu fügen hatten. Der Kunstkritiker wurde zum „Kunstabwärtler“, dessen Aufgabe nun einzig darin bestand, „Propagandist des Staates zu sein“<sup>84</sup>. Der Dramatiker (im Sinne eines Autors) erhielt im NS-Theater einen neuen, auffallend hohen Stellenwert: „Dramatiker heraus aus dem mystischen Zwielfelt des unkontrollierten Kämmerleins – hinein in die Kreise der „Spielgemeinschaften!““ heißt es im Theater-Tageblatt vom 8. August 1933. Das Werk des Dichters sollte von nun an untrennbar von seiner Persönlichkeit und seiner „blutgebundenen Wesensart“ sein. Folglich sollten auf einer deutschen Bühne „nur deutsch-blütige Dichter“ zu Wort kommen, so der KfdK im September 1933. Die Stichworte für die NS-Dramatiker lauteten, neben Nationalismus, antidemokratisches Gedankengut und Abrechnung mit der Weimarer Republik, Bekenntnis zum Führerstaat, Verherrlichung des Soldatentums und Hervorhebung solcher historischer Momente und Gestalten der deutschen Geschichte, die als Vorläufer des Nationalsozialismus‘ interpretiert werden konnten. Aber auch der NS-Dramaturg (im Sinne eines Dramengestalters oder -Anleiters unter Einbeziehung theoretischer, ästhetischer und politisch wie gesellschaftlich aktueller Gesichtspunkte) wurde zum unabdinglichen Vehikel in der Errichtung des geplanten „Deutschen Nationaltheaters“. Die Anpassung an die NS-Vorstellungen wurde aber von allen akzeptierten Kunstschaffenden gefordert. „Dichter, Schauspieler und Regie haben sich in dieser Einheit, die eine politische

---

<sup>82</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 41

<sup>83</sup> Vgl. Rischbieter, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 28; Drewniak schätzt 4000

<sup>84</sup> Nähere Erläuterung s. Anhang, S. XXII

ist, einzuordnen“, so Werner Gerth, „und jeder trägt dazu bei, das Gesamtwerk der Aufführung zur Vollendung zu bringen. Alle haben der politischen Idee zu dienen“<sup>85</sup>. Damit war die Ausrichtung des Theaters klar genannt: die NS-Politik und die in ihr verwirklichte Ideologie.

Der Versuch, den Mangel an qualifiziertem leitenden, verwaltenden und technischen sowie künstlerisch begabtem Personal in den Theatern durch geschultes Personal aus anderen Berufszweigen und eine Förderung von Theaterschaffenden, beispielsweise in Akademien, auszugleichen, verlief laut Drewniak mit Erfolg, angesichts steigender Zahlen bei den Theaterschaffenden von 2119 auf 28.012 1937 und hinsichtlich der erhöhten Darstellernzahl an Sprechbühnen von 2999 in der Spielzeit 1932/33 auf 3551 in der Spielzeit 1935/36. Laut NS-Kulturgemeinde<sup>86</sup> läge die Motivation zur Mitarbeit in einem der Lenkungsapparate oder in anderen gleichgeschalteten Verbänden und Organisationen des NS-Theaterwesens darin, dass sich „der einzelne nicht mehr fühle als ein Abonnent, der möglichst billig ins Theater oder Konzert kommen will, sondern als Kämpfer für Ehre, Blut und Boden seines Volkes, als Hüter der edelsten rassistischen Erbanlage und damit als Helfer am Bau eines neuen großen Reichs“. Ein scheinbar wirksamer Ansporn, betrachtet man allein die sechsstelligen Mitgliederzahlen des in die NSKG eingeschlossenen Reichsverbands Deutsche Bühne. Einen besonderen Reiz für die Mitarbeit bei der Neuformung und vor allem dem Erhalt des NS-Theaters boten, abgesehen von verbesserten sozialen Konditionen (Mindestgage, Langzeitverträge, Altersvorsorge), Privilegien in Form von Beförderungen und Ernennungen zu Staatsfunktionären und entsprechender Prestige, diverse Preisausschreiben und die soziale Förderung durch Stiftungen, wie beispielsweise das Emmy-Göring-Stift<sup>87</sup> oder auch die Joseph Goebbels-Stiftung „Künstlerdank“, welche darstellende Künstler als Ausdruck des Dankes finanziell unterstützte. Rühle betont, dass „zu keiner Zeit mehr für die Förderung des Theaters“<sup>88</sup> durch den Staat und führende Persönlichkeiten getan wurde als zwischen 1933 und 1945.

In der zweiten Hälfte der Spielzeit 1932/33 bestanden 257 Theatergebäude (Opernhäuser inbegriffen) und 199 Theaterunternehmen, die ihren Dienst und ihre Bühnen für die Stücke des Spielplans des „Dritten Reichs“ (ohne Österreich und später besetzte Gebiete) zur Verfügung stellten. Und obgleich rund die Hälfte aller statistisch erfassten

---

<sup>85</sup> 1936 über „Die Theaterkritik der liberalistischen Epoche im Vergleich zur nationalsozialistischen Kritik“

<sup>86</sup> entstanden durch den Zusammenschluss der Deutschen Bühne und des KfdK 1934

<sup>87</sup> Nähere Erläuterung s. Anhang, S. XXII

<sup>88</sup> 1974: Zeit und Theater, S. 27

Schauspieler erwerbslos war, kamen in den Folgejahren einige neue Theatergebäude und Theaterunternehmen dazu (bereits in der Spielzeit 1933/34 insgesamt 262 Theatergebäude, inklusive Opernhäuser, und 205 Theaterunternehmen, in der Spielzeit 1935/36 dann 215<sup>89</sup>).

Der Aufwärtstrend bezüglich der steigenden Zahl an Theatergebäuden, Darstellern und anderen Beschäftigten im Theaterbereich wirkte sich weniger auf das Angebot zeitgenössischer, dem NS-Geist entsprechender Dramatiker und ihrer Gesinnungsstücke aus. In dieser Gruppe von Theaterschaffenden, die für das von der Regierung angestrebte Bestehen der NS-Dramatik und der Errichtung des „Deutschen Nationaltheaters“ wesentlich war, gab es keine große Varietät und damit auch keine Vielfalt an Stücken, die, bewusst auf die Absichten und ideologischen Ziele des NS-Regimes angepasst, geschrieben wurden. Es herrschte ein Mangel an „gesundem Nachwuchs“. Dieser Problematik um die NS-Dramatik war sich auch Goebbels bewusst, der vor dem Deutschen Bühnenverein in Dresden nicht leugnete, dass sich, trotz direkt gestarteter, großer Umgestaltung des Theaterwesens, die NS-Dramatik mit ihrer neuen Ausrichtung zur Beeinflussung und Erziehung, letztlich zur Formung der deutschen Gesellschaft nach den Vorstellungen Hitlers und seiner Politik, „noch nicht sichtbar“ in den Deutschen entfaltet hätte.<sup>90</sup> Für eine (von wenigen Ausnahmestücken abgesehen) mittelmäßige, nach Meinung von Pitsch „nur ungenügend[e]“ Durchdringung der Bürger mit der NS-Weltanschauung durch das Theater spricht aber auch die Tatsache, dass viele Inhalte der inszenierten NS-Stücke zu schwach, zu wenig überzeugend oder schlichtweg zu uninteressant für viele Besucher waren, um diese vermehrt in das Theater zu ziehen und für die nationalsozialistischen Ideen zu begeistern. Die zumeist geringeren Besucherzahlen bei Aufführungen von zeitgenössischen NS-Stücken gegenüber den Besucherzahlen von Unterhaltungsstücken unterstreichen dieses.

So befanden sich viele Theater in einem bedrückenden Zwiespalt zwischen Theaterstücken, die von der Reichsdramaturgie vorgegeben wurden, jedoch in ihren Inhalten oftmals wenig attraktiv und publikumsnah waren, und interessanten Bühnenstücken, die aber nicht unbedingt den geltenden nationalsozialistischen Ansprüchen gerecht wurden. Zwar sagt Panse aus, dass eine „Repression der Theater [bezüglich zu streichender und zu inszenierender Stücke] eher die Ausnahme war“<sup>91</sup>, jedoch darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass viele Theater vom NS-Staat subventioniert

---

<sup>89</sup> bis 1939 werden mehr als 49 Theaterhäuser umgestaltet oder, eher selten, neugebaut.

Vgl. Drewniak, 1983: Das Theater im NS-Staat, S. 42; auch das Theater-Jahrbuch 1934-37

<sup>90</sup> Goebbels, 1937 über das Problem der NS-Dramatik in einer Rede auf der Jahrestagung der RKK

<sup>91</sup> 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 502



wurden und damit anhängig waren. Ein Versuch der Gegenwehr gegen die Zensurmaßnahmen der Reichsdramaturgie durch das Aufführen von Stücken, welche vom NS-Regime kritisch oder als ungeeignet bewertet wurden, oder durch das Spielen *ausschließlich* unpolitischer Stücke, wäre wahrscheinlich innerhalb kürzester Zeit unterdrückt worden. Die Folge: eine noch intensivere Überwachung, Neubesetzungen (vor allem in der Leitungsetage), wenn nicht sogar der Verkauf oder die Schließung drohte. Theater waren insofern zumeist also doch gezwungen, insbesondere aus ökonomischer Überlebenssicht, von der Reichsdramaturgie empfohlene Stücke oder Autoren in ihre Spielpläne aufzunehmen, auch wenn diese (von Ausnahmen abgesehen) die Theatersäle nicht wirklich füllen konnten.<sup>92</sup>

Möglicherweise entstand gerade hinsichtlich der geringen Popularität der NS-Dramatik und der Problematik der propagandistischen Auftragserfüllung durch die wenigen, für „gut“ befundenen NS-Dramatiker die Aussage Dussels, dass die häufigen Meinungsbekundungen von Hitler, NS-Funktionären und Kunstschaaffenden des Theaterbereichs in den Jahren von 1933 bis 1935 nur in mangelnder Weise auch wirklich praktisch umgesetzt wurden<sup>93</sup> und daher eine Messung der „theaterpolitischen Praxis am theaterpolitischen Entwurf“ kaum möglich sei. Dussel begründet richtig, dass oft nicht klar definierte oder auch widersprüchliche Aussagen darüber, welche Aufgaben das „neue“ Theater zu erfüllen und welchen Ansprüchen es gerecht zu werden hatte, zu Verständnisschwierigkeiten führten. Das behinderte die Umsetzung der „von oben“ erteilten Aufgaben und die Anpassung der Dramatik auf die NS-Ideologie. Zudem erschwerte die bereits angesprochene Vielschichtigkeit der Instanzen unter konkurrierenden Leitern die Durchführung. Jedoch waren diese Schwierigkeiten nicht unüberwindbar. So geht aus mehreren Schriften und Äußerungen nationalsozialistisch gesinnter und überzeugter Autoren des „Dritten Reichs“ deutlich eine ganz bewusste Ausrichtung ihrer Stücke auf NS-Ideologeme und die nationalsozialistische Weltanschauung hervor. Außerdem lassen sich die auch vor 1935 durchgeführten Uminterpretationen von Stücken, die ursprünglich keine NS-ideologischen Botschaften enthielten, und die durchaus veranstalteten Aufführungen dieser Stücke zur Vermittlung NS-ideologischer Ideen nicht leugnen. Briefe zwischen den Leitungen der Kontrollinstanzen und Theaterleitern, Autoren und Regisseuren belegen dieses. Darüber hinaus bestätigen die Arbeiten anderer Wissenschaftler wie Rühle, Wulf, Rischbieter und Panse zwar keine allumfassende, und dennoch in vielen Bereichen des Theaterwesens durchgeführte praktische Umsetzung des Vorgesprochenen.

---

<sup>92</sup> Vgl. Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 503

<sup>93</sup> 1988: Heroisches Theater, S. 106

In der Gesamtbetrachtung ist festzuhalten, dass es sich bei der ideologischen Neuformung der deutschen Theaterlandschaft um einen radikal und schnell fortschreitenden Prozess handelte, der, und das darf nicht vergessen werden, auch deshalb so dynamisch durchgeführt werden konnte, weil einige der Grundvoraussetzungen dafür, in gesetzlicher wie institutioneller<sup>94</sup> Hinsicht, bereits in den Jahren der Weimarer Republik geschaffen worden waren. Trotz der, nicht unbegründet, von Hitler, seinen Beauftragten und Anhängern als Erfolg gefeierten<sup>95</sup> systematischen Neuformung und der stetigen Kontrolle durch die einzelnen Kammern, war aber eine totale, ohne Ausnahmen bestehende Vereinnahmung und Prägung der Kunstschaffenden und ihrer Arbeitsbereiche auch bis 1944<sup>96</sup> nicht gelungen.

---

<sup>94</sup> bspw. die „Kommission von Theaterverständigen“ als „Vorgänger“ des RMVP oder auch der „Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur“ als Vorstufe der Reichsdramaturgie. Vgl. Erläuterungen zu RMVP und Reichsdramaturgie im Anhang, S. XVII und XVIII

<sup>95</sup> Geisow sah bereits 1933 im Theaterleben „den in der Staatsgestaltung des NS herrschenden Grundsatz verwirklicht“, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 33. Laubinger bestätigte: „Die deutsche Nation hat noch niemals eine Regierung besessen, die von ähnlich fanatischem Kulturwillen beseelt war wie die des Volkskanzlers Adolf Hitler.“

<sup>96</sup> Schließung aller Theater im „Dritten Reich“

### 3 Das Theater als Propagandamittel am Beispiel von „Schlageter“

„Sie [die Bühne] wird zu dem Ort, den der nordische Mensch benutzt, um die letzten Entscheidungen auszutragen und die heroische Haltung über alles zu setzen.“<sup>97</sup>

Dass das hier angeführte Stück „Schlageter“<sup>98</sup> als aussagekräftiges Beispiel für die Nutzung von Theater als Propagandamittel genutzt werden kann, bestätigt Manfred Franke, der in seiner Studie den „in propagandistischer Absicht erfundene[n] Heldenmythos [sc. um Schlageter] als politisches Erziehungsinstrument“<sup>99</sup> erkennt. Die „Dramaturgie des Publikums“, wie es bei Klotz heißt, bildete den Rahmen der hier vorgenommenen Analyse. Untersucht wurde also die Art der Lenkung und Beeinflussung des Publikums anhand eines propagandistisch genutzten Bühnenangebots, das diverse theatralische Mittel umfasst, zumal sich die Intention einer Inszenierung oftmals nicht in einem „radikal offengelegten Zeitbezug, sondern auch [und besonders] in den unschwellig transportierten Aussagen“<sup>100</sup> zeigt. Aufgrund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit wird hier lediglich eine Auswahl der generell zur Verfügung stehenden theatralischen Mittel betrachtet.

Für die Analyse des exemplarisch gewählten Stücks „Schlageter“ auf eine propagandistische Funktion hin steht eine umfassende und intensive Untersuchung des Dramentextes an erster Stelle. Hinsichtlich der wenigen Möglichkeiten zur Videoaufzeichnung von Theaterstücken<sup>101</sup> im hier untersuchten Zeitraum, aufgrund von suboptimalen Bedingungen in den doch sehr dunklen und für das Auffahren von großer Technik wenig geeigneten Theatersälen und -Räumlichkeiten, liegen der Stückanalyse, neben dem Dramentext, vor allem Aufführungskritiken und verschiedene Berichte über das Stück aus Primär- (die spezielle Situation der Presse im NS wurde dabei berücksichtigt) wie Sekundärquellen zugrunde. Darunter auch Auszüge aus Schriften des Autors Hanns Johst, Interviews mit dem Autor und dem Hauptdarsteller Lothar Mützel sowie Fotos von der Inszenierung und vom Bühnenbildner Benno von Arent angefertigte Skizzen zum Bühnenbild. Außerdem wurden für die Stückanalyse sowohl Biografien

---

<sup>97</sup> Schlösser, 1937 über die Wirkungsmacht der Bühne

<sup>98</sup> U: 20. April 1933 im Preußischen Staatstheater Berlin zu Hitlers erstem Geburtstag als Reichskanzler

<sup>99</sup> Franke, 1980: Schlageter, S. 8

<sup>100</sup> Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 483

<sup>101</sup> Vgl. Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 196

über das Leben und Werken des Autors, der realen Person Albert Leo<sup>102</sup> Schlageter, des Hauptdarstellers und des Bühnenbildners, als auch Hintergrundinformationen zu einigen anderen, sich zum Stück und den daran Beteiligten äussernden Personen und eine Vielzahl von Aussagen diverser Zeitgenossen und Wissenschaftler aus heutiger Zeit herangezogen.

### 3.1 Der Autor Hanns Johst

Der 1890 in Leipzig geborene Hanns Johst war um 1916 in der Dichter- und Theaterkunst als Vorantreiber des Expressionismus<sup>103</sup> bekannt. Ein Mann, der in seinen zur Zeit der Weimarer Republik entstandenen Werken versuchte, seiner Dynamik, seinem Enthusiasmus sowie seinem expansiven Selbstwertgefühl Ausdruck zu verleihen.<sup>104</sup> Doch machte sich beispielsweise in seinem Grabbe-Stück „Der Einsame“<sup>105</sup>, noch inmitten der Verhältnisse des Ersten Weltkrieges, auch sein tiefer Wunsch nach einer Schicksalsaufgabe, einem übergeordneten Ziel, dem „Märchen im Menschen“<sup>106</sup> oder auch der großen Heldengeschichte bemerkbar. Entsprechend wandelte sich Johsts Haltung gegenüber Politik und Gesellschaft nach dem verlustreichen Ende des Krieges 1918 und den von Verwirrungen und Widersprüchen begleiteten Anfängen der Republik zu einer kritischen Meinung und Bewertung der im Land herrschenden Zustände. Der Dramatiker sah sich nun als „Mahner in der Zeit“<sup>106</sup> und bekannte sich ab den 1920ern in seinen Dramen (zum Beispiel „Der König“ 1920, „Wechsler und Händler“ 1923, „Thomas Paine“ 1927) sowie in theoretischen Werken (darunter „Dramatisches Schaffen“ 1922, „Wissen und Gewissen“ 1924, „Ich bekenne“ 1928) offenkundig als Kritiker der Weimarer Republik und deren Gesellschaftsleben und als Befürworter der „Revolution von oben“. Als aktiver Mitarbeiter im „Kampfbund“ ab 1929 verlieh Johst seinem Wandel zum Nationalsozialisten auch abseits des Schreibens zunehmend mehr Ausdruck. In „Ich glaube“ betont Johst die Not, das Elend und die Verzweiflung des Volks, welche, aus seiner Sicht, die Politik der Weimarer Republik zu verantworten hatte. Auch spricht er in „Wissen und Gewissen“ vom „Grauen“ und der „geistigen Erkrankung“, die das Weimarer Theater auf seinen Bühnen präsentiert hätte. Das Volk benötigte demnach dringend Hilfe, die im Theater durch Helden und Vorbildfiguren

---

<sup>102</sup> Schlageter selbst unterschrieb nur mit „Albert Schlageter“. Der zweite Vorname Leo geht wohl auf Hitler zurück, der ihm in „Mein Kampf“ als „Leo (evtl. sinnbildlich Löwe) Schlageter“ gedenkt. Vgl. Franke, S. 12

<sup>103</sup> Vgl. Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 729

<sup>104</sup> U: November 1917

<sup>105</sup> Rühle, S. 729

<sup>106</sup> Ebda.

geleistet werden sollte. Es bedurfte einer Figur, die den negativ kreierten Erinnerungen aus dem Theater der „Systemzeit“ entgegengestellt werden konnte, gleich einem „Schlageter“, der Anstand, Nüchternheit, Klarheit und Vitalität verkörperte. Schließlich galt es, den Menschen im Theater wieder begreifbar zu machen, dass sie „ein Volk und eine Schicksalsgemeinschaft“ seien, so die Auffassung Johsts. Im Klartext bedeutete das die Propagierung einiger wesentlicher NS-Ideologeme. Johsts neue Gesinnung und Fürsprache zu den von Hitler und seiner Partei vermittelten Werten der Leidenschaft, des Stolzes und der Ehre für das Vaterland und für die „reine“ deutsche Bevölkerung spiegeln sich im Stück und in der Figur Schlageter selbst wider. Johst war bestrebt, als „Erwecker, der Bewusstsein schafft und Sinn [sc. den Sinn der Zeit getreu der NS-Weltanschauung] öffnet“<sup>107</sup>, zu fungieren. Wie sehr, wird aus der Analyse des Stücks deutlich, das „in liebender Verehrung und unwandelbarer Treue“ (aber auch auf Anregung Hitlers) dem „Führer“ gewidmet war.

Johst nahm als Kriegsfreiwilliger am Ersten Weltkrieg teil. Mit dem Kriegserlebnis kann auf eine nicht unwichtige Gemeinsamkeit des Autors mit der Hauptfigur seines Stücks „Schlageter“ verwiesen werden. Dieses persönliche Erlebnis Johsts war, auch in Hinblick auf die ersten Jahre nach dem Krieg in den aufreibenden Verhältnissen der Weimarer Republik, womöglich ein wesentlicher Teil der Motivation zum Stück, dessen realer „Held“ ähnliche Erfahrungen im Krieg und in der Anfangsphase der Weimarer Republik machte. Darüber hinaus traf Johst 1923 auf einer Lesereise ins Ruhrgebiet einige der arbeitslosen Offiziere und Arbeiter, die den aktiven, eigentlich als passiv ausgerufenen Widerstand durchgemacht hatten, und war von der Argumentation der Jungen „ergriffen“, zumal er in ihnen, wie auch im Freiheitskämpfer Schlageter, jene jungen Menschen sah, die „eine politische Zielsetzung gefunden“<sup>108</sup> hatten.

Johst nutzte den historischen Stoff über die Person Albert Leo Schlageter und deren Schicksal als Material für sein Stück. Erste Notizen zu „Schlageter“ machte er sich 1929. Die Niederschrift fertigte Johst 1931/32 mit dem Aufkommen des „Schlageterkults“<sup>109</sup> und dem steigenden Interesse Hitlers am Schlageter-Stoff und an seiner Dramatisierung an. Durch seine Bühnenwerke, von denen mehrere im „Dritten Reich“

---

<sup>107</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 34

<sup>108</sup> wörtl. Erklärung Johsts, zit. n. Franke, Schlageter, S. 107

<sup>109</sup> Friedrich Grimm 1938 über den „Schlageterkult“ im Vortrag „Politischer Mord und Heldenverehrung“: „Als Schlageter in Düsseldorf zum Richtplatz geführt wurde, waren in den Häusern der Bürger, Bauern und Arbeiter im Rheinland die Bilder von den elf Schill'schen Offizieren noch zu sehen, die [...] in Deutschlands tiefster Erniedrigung von einem französischen Kriegsgericht in Wesel zum Tode verurteilt und erschossen wurden. Deshalb ehren wir heute Schlageter [...] alle die, die in der

uraufgeführt oder neuinszeniert wurden, wurde Johst zu „einem der bekanntesten und prominentesten Schriftsteller“ im NS-Staat, avancierte in den Spielzeiten 1932/33 (zweite Hälfte) und 1933/34 durch „Schlageter“ zum meistgespielten NS-Autor und erhielt 1935 den „Preis der NSDAP für Kunst und Wissenschaft“.

Aber auch auf politischer Ebene konnte Johst Erfolge feiern. Im Rahmen seiner beruflich-politischen Karriere trat er am 1. Januar 1933 der NSDAP bei und übernahm bereits im Februar den Posten des Chefdramaturgen am Berliner Staatstheater. Diese Position behielt er aufgrund von Uneinigkeiten mit dem Intendanten Franz Ulbrich und Göring um die Aufführung seines Stücks „Propheten“ allerdings nur bis Ende desselben Jahres. Auf Bitten des im Vorstand der „gleichgeschalteten“ VkB sitzenden H. E. Mutzenbecher wurde Johst zu ihrem stellvertretenden Vorsitzenden und diente von nun an als politisch gesteuerter Literaturfunktionär. Im Oktober 1935 wurde er Präsident der Reichsschrifttumskammer<sup>110</sup>. Acht Tage nach seinem Eintritt in die SS war er bereits SS-Oberführer, später SS-Brigadeführer und anschließend SS-Gruppenführer, die dritthöchste Position innerhalb der SS.

Die, Rühle zufolge, im Jahr 1924 entstandene starke Bindung Johsts zu Hitler kommt in seiner Schrift „Maske und Gesicht“ (1935) nochmal klar zum Ausdruck: „Ich bin ein alter Anhänger der Hitler-Bewegung. Ich habe das Glück der persönlichen Bekanntschaft dieses Mannes, und so ist mein Wort, mein Satz, mein Grundsatz und Einsatz für diesen Mann und seine Weltanschauung keine blasse Theorie noch orthodoxe Doktrin, sondern ein persönliches Erlebnis“<sup>111</sup>. Johst verknüpfte seine Vorstellung von Hitler als Heilsbringer und Initiator einer „neuen Zeit“ mit der Figur Schlageter. In beiden sah er jene „aus dem Volk aufsteigende, die besten Kräfte des Volkes selbst verkörpernde Persönlichkeit“<sup>112</sup>, die als Einzige in der Lage sei, die Einzelnen zur Volkseinheit zu formen. In der weiteren Analyse wird diese in Johsts Überzeugung fest

---

Nachkriegszeit als einzelne Deutsche im Kampf gegen Verräter und politische Gegner ihr Leben ließen, und alle die vielen, die für den Führer und die Idee der Bewegung starben. [...] Wir saßen in Schlageters Geburtshaus mit dem Vater und Bruder. Da erzählten die Männer aus Graz von ihrem Erlebnis; und wir erzählten von der Ruhr und vom Rhein. So erlebten wir das Gemeinsame des deutschen Schicksals.“ Zit. n. Franke, Schlageter, S. 87. Hitler, seine SS und andere Anhänger untermauerten den Kult durch ins Detail geplante und im großen Stil gestaltete Todeszeremonien.

<sup>110</sup> ihre Mitglieder genossen das Vorrecht, mit mehr als 50% aller inszenierten Stücke in den Spielzeiten von 1932/33 (2. Hälfte) bis 1943/44 ihre Werke in die deutschen Theater sowie auf die Bühnen besetzter Gebiete zu bringen und sich so einen Namen zu machen. Vgl. Panse, Theater im „Dritten Reich“, S. 495

<sup>111</sup> Zit. n. Panse, Theater im „Dritten Reich“, S. 629

<sup>112</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 732

verankerte und in propagandistischer Absicht erstellte Verknüpfung von Dramenheld und realem „Führer“ deutlich.

Die öffentlich bekannte nationalsozialistische Gesinnung Johsts und seine Verbundenheit zu Hitler machten bereits den Autor selbst für das Publikum zum Gegenstand der Propaganda. Johst verkörperte einen begabten und nahezu vom gesamten NS-Regime empfohlenen Dramatiker, der selbst die Aufmerksamkeit und Bewunderung Hitlers genoss<sup>113</sup> und dem folglich lieber Glauben und Fürsprache entgegengebracht wurden, als anderen, weniger bekannten und verehrten Künstlern. Die propagandistische Funktion der Person Johst selbst, durch sein Leben und Engagement in NS-Kreisen, ist ausschlaggebend dafür, weshalb im Rahmen der in dieser Arbeit angestellten Untersuchung auf den Autor eingegangen und sein Schaffen teilweise etwas ausführlicher erläutert wurde.

Hanns Johst wurde 1949 von der Hauptspruchkammer in München als Hauptschuldiger befunden. Das Urteil: zehnjährige Berufsbeschränkung, drei Jahre Arbeitslager und die Einziehung der Hälfte seines Vermögens. Der Autor und Dramaturg starb am 23. November 1978 in Ruhpolding, Bayern.

### 3.2 Thema und Handlung - Kurzbeschreibung

Im Stück wird das tragische und zugleich heroische Schicksal des ehemaligen Freikorpskämpfers und Frontoffiziers Leo Schlageter (um die 30 Jahre alt) thematisiert. Die Handlung beschreibt den Wandel des sich anfangs noch mit dem System der Weimarer Republik zu arrangieren versuchenden Studenten der Nationalökonomie hin zum Märtyrer für Deutschland. Den Anstoß zu diesem Haltungswandel liefern einige hitzige Diskussionen über die Regierung der Republik und die in ihr sitzenden, sich den Siegermächten beugenden „Erfüllungspolitiker“ mit seinen Kameraden, darunter besonders stark hervortretend der das System der Weimarer Republik verachtende Friedrich Thiemann, mit Thiemanns Schwester und späteren Geliebten Schlageters, Alexandra, sowie mit dem General der Reichswehr. Das Drama mündet in der Entscheidung Schlageters, sich zusammen mit einigen gleichgesinnten ehemaligen Kriegsgefährten der französischen Besetzung des Ruhrgebiets und damit auch dem Aufruf der Regierung zum passiven Widerstand aktiv entgegenzustellen, indem die Gruppe einen Anschlag auf die französischen Truppen plant. Zur vollständigen Umset-

---

<sup>113</sup> Hitler gedachte seiner bereits auf den ersten Seiten von „Mein Kampf“. Vgl. Rühle, S. 740, auch Rühle in Theater heute 08/9, S. 60

zung des Plans kommt es jedoch nicht mehr. Die Beteiligten werden verhaftet, vor ein französisches Gericht gestellt und verurteilt. Schlageter erhält die Todesstrafe und wird infolge dessen von einem französischen Vollstreckungskomitee erschossen. Die Erschießung Schlageters, im Sinne eines Opfertods für sein Vaterland, stellt den Höhepunkt und das Finale des Stücks dar.

Bei der dem Stück zugrunde liegenden realen Person Albert Leo Schlageter handelt es sich um einen Kriegsfreiwilligen von 1914. Dieser wurde wegen Tapferkeit zum Offizier ernannt und erlangte durch seinen maßgeblichen Einsatz zur Verteidigung deutschen Gebiets im Baltikum 1919 und bei der Rückeroberung Rigas sowie bei der Erstürmung des Annabergs in Oberschlesien 1921 einen ehrenhaften Status und hohen Bekanntheitsgrad. Im Februar und März 1923 versuchte Schlageter zusammen mit einigen ehemaligen Mitgliedern seiner Freikorpsgruppe (allesamt Mitglieder der Kampforganisation Heinz), die Besetzung (1923-1925) und den Abtransport von Kohle aus dem Ruhrgebiet unter französischer Bewachung mit Sprengstoffanschlägen auf die Bahnanlagen, einem Anschlag auf den Bahnhof Hülert (Essen) und der Sprengung der Brücke über den Haarbach in Calum (bei Düsseldorf) zu unterbinden. Grund für die Besetzung durch französische Truppen stellten laut Besatzungsmacht übrigens ausgebliebene Kriegsentschädigungsleistungen an Kohle dar. Für diese Tat, sowie wegen der Sammlung von Nachrichten und Berichten zwecks Attentaten gegen Personen der französischen Besatzungstruppen und der Begünstigung von Sabotageakten (so lautete die Anklage), kurz „Spionage und Sabotage“, wurde Albert Leo Schlageter am 8. Mai 1923 vom französischen Kriegsgericht zur Todesstrafe verurteilt und, trotz Einspruch der Reichsregierung, des Papstes, der Königin von Schweden und anderen, am 26. Mai 1923 auf der Golzheimer Heide bei Düsseldorf hingerichtet.<sup>114</sup> Von diesem Zeitpunkt an entbrannte der „Schlageterkult“ um den, vorwiegend von den national gesinnten Kreisen, als Märtyrerhaft verehrten und gefeierten Opfertod des ehemaligen Soldaten.

Am 23. Mai 1931 wurde das seit 1923 verlangte Schlageter-Nationaldenkmal<sup>115</sup> auf einem großen Aufmarschplatz auf der Golzheimer Heide eingeweiht. Die britische Besatzungsbehörde veranlasste 1946 die Sprengung dieses Denkmals.

---

<sup>114</sup> Vgl. Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 734ff.

<sup>115</sup> Entwurf von Clemens Holzmeister: ein 27 m hohes Stahlkreuz über einer Art großen „Steinsarkophag“, vgl. Abbildung I in den Anlagen, S. XI



### **3.3 Das Publikum – gesellschaftlicher Stand, politisches Interesse, Sehnsüchte und Hoffnungen**

Rudolf Heß<sup>116</sup> betonte 1934, wie notwendig es sei, dass „Zuschauer, Schauspieler und Dramatiker in ihrem Wesen politische Menschen sind“, da nur so ein politisches Theater, über das sich eine Nation als „Gefühls- und Gesinnungsgemeinschaft“ definiert und in dem sie sich als solche erlebt, kurz ein Nationaltheater, entstehen könne.

Da Propaganda immer auf einen Empfänger ausgerichtet ist, galt es auch im Theater, die theatralischen Mittel auf die im Zuschauerraum sitzenden Empfänger, das Publikum, abzustimmen, um jene Resonanz zu erhalten, die gewünscht war beziehungsweise gefordert wurde. Dazu war es notwendig, das Publikum mit dem auf der Bühne Dargestellten anzusprechen, auf dessen Hoffnungen und Sehnsüchte einzugehen, eine Möglichkeit der Identifikation zu bieten, um schließlich das Bewusstsein zu beeinflussen und das Publikum von der verbreiteten Ideologie zu überzeugen. Der Begriff Publikum ist hier also als Adressatengruppe zu verstehen. Diese nimmt in erster Linie auf, produziert nicht mit, fühlt aber zugleich mit, indem sie in das auf der örtlich abgetrennten Bühne stattfindende Erlebnis eingebunden wird. An diesem Erlebnis hat die Adressatengruppe teil, formt es aber weniger nach außen mit. Vielmehr behandeln die einzelnen Mitglieder der Adressatengruppe, die Zuschauer, das mit den Figuren und ihrer Geschichte geteilte Erlebnis in ihrem Inneren, wodurch es zum, von den Theaterschaffenden gewünschten, publikumsgemeinschaftlichen Ausdruck von Gefühlen und, über den Theaterbesuch hinaus, zur andauernden und schließlich propagandawirksamen Formung des Bewusstseins kommen kann. Um nachvollziehen zu können, inwieweit die theatralischen Mittel im Stück „Schlageter“ zwecks Propaganda auf das Publikum, dessen Ängste und Sorgen, Hoffnungen und Wünsche ausgerichtet wurden, bedarf es des Wissens um die im Publikum vertretenen Gesellschaftsgruppen und ihre sozialen wie politischen Hintergründe, wie sie in diesem Kapitel beschrieben werden.

Die Gesellschaftsgruppen innerhalb der deutschen Bevölkerung, welche teils auch das „Schlageter“-Publikum ausmachten, wurden allesamt von der Umbruchsdynamik, initiiert durch Hitler und seine Regierung, erfasst. Während man, insbe-

---

<sup>116</sup> fungierte als Stellvertreter Hitlers, über „Die neue geistige Freiheit“ in Der Autor, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 188

sondere die Arbeiterschaft, sich einerseits an der rasant eingeführten Vollbeschäftigung erfreute, die vor allem auf Hitlers energisch vorangetriebene Rüstungswirtschaft mit Blick auf die geplante „Lebensraumerweiterung“, aber auch auf mehrere (Staats-) Aufträge an die Bauindustrie im Straßen- und Brückenbau sowie in der Motorisierung zurückzuführen war, hemmten andererseits hier und da die politischen Steuerungseingriffe des NS-Regimes in das berufliche und soziale Umfeld aller Gesellschaftsklassen. Und dennoch akzeptierten diese vorwiegend die Lenkungsgewalt und enorme Einflussnahme durch den Staat, zumal die Freude über bessere wirtschaftliche und soziale Verhältnisse und das Vertrauen in einen neu eingeschlagenen Kurs tragend waren. Außerdem wollte man kein Risiko eingehen, indem man dem fortschreitenden Prozess widersprach.

Ein Großteil des „Schlageter“-Publikums stammte aus der Mittel- und Kleinbürgerklasse. Vertreten waren weite Teile aus den Angestelltenkreisen, die insgesamt „keine auffällige Affinität“<sup>117</sup> zur nationalsozialistischen Bewegung aufwiesen (zumindest nicht zwingend), sich den Ideen des Nationalsozialismus gegenüber aber auch nicht verschlossen, brachte dieser schließlich auch ihnen einen wirtschaftlichen Aufschwung. Des Weiteren waren Lehrer an höheren Schulen, von denen viele, ehemals Sozialdemokraten, der NSDAP beitraten oder sich in ihrer politischen Meinung still zurückhielten, anwesend. Aber auch Zuschauer aus dem Wirtschaftsbürgertum, das heißt Unternehmer mit mittleren bis größeren Betrieben, aus dem Handel und Verkehrsbereich, sowie einige aus der wirtschaftsbürgerlichen Elite stammende Vorstandsmitglieder, besser verdienende Manager, Generaldirektoren und Jungakademiker gehörten zum Publikum. Kleinere Publikumsanteile belegten Leute aus anderen akademischen Kreisen wie Anwälte, Ärzte, Professoren (insbesondere aus dem in weiten Teilen nun nationalsozialistisch geprägten geisteswissenschaftlichen Bereich, die sich mit der „Volksgeschichte“ und dem „kulturellen deutschen Erbe“ befassten) und andere höhere Beamte. Das im Stück propagierte Ideologem der „Volksgemeinschaft“ wies, abgesehen vom Leistungsgedanken, den der Großteil des Bürgertums vertrat, eine antibürgerliche Stoßrichtung auf. Schließlich sprach es sich *gegen* eine „natürliche Hierarchie“, der zufolge sich das Bürgertum oberhalb von Bauern und Arbeiterklasse ansiedelte, und *für* eine klassenüberwindende, kollektivistische und führergesteuerte Gemeinschaft aus. Dennoch standen viele der „bürgerlichen Gesellschaft“ dem Ideal der „Volksgemeinschaft“ positiv gegenüber<sup>118</sup> – zu Gunsten der Propaganda, auch in

---

<sup>117</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 730

<sup>118</sup> Ebda, S. 681

diesem Stück. Den ideologischen Gedanken der überlegenen Rasse schürte dabei die schon bald nach der Machtübernahme umfangreich durchgeführte „Ausschaltung“ von Juden, den wenigen anderen als „minderwertig“ betitelten Mitgliedern der bürgerlichen Gesellschaftsgruppe und von politischen „Feinden“, gerade Sozialdemokraten und Liberalen, aus dem Berufsleben. Dann auch aus dem öffentlichen Leben, was vom Großteil des Bürgertums „mit einem Schulterzucken“<sup>119</sup> oder der Freude darüber, einem Konkurrenten weniger auf dem Weg des beruflichen Aufstiegs entgegentreten zu müssen, hingenommen wurde. Das sich stetig mehr herauskristallisierende Gebilde einer „reinrassigen“ Gesellschaft kam dem NS-Ideal des „arischen Volkskörpers“ entgegen und sensibilisierte auf bizarre Weise auch das Publikum für die im Stück eingesetzte Propaganda vom „reinen“ deutschen Volk.

Hinsichtlich der Kenntnisse um das Schicksal Albert Leo Schlageters und den in der Folge ausbrechenden „Schlageterkult“, die in der deutschen Bevölkerung und insbesondere in den Kreisen der ehemaligen Soldaten und Offiziere des Ersten Weltkriegs verbreitet waren, fanden sich auch einige Personengruppen aus dem Militärbereich im Publikum der „Schlageter“-Inszenierungen wieder. An dieser Stelle möchte ich festhalten, dass das Interesse am „Schlageterkult“, an den Motiven des Kampfes – auch gegen das System der Weimarer Republik, des Heroismus‘ und der Leidenschaft für das Vaterland eine wesentlich Rolle für die Zuschauer bei der Stückwahl spielte. Schließlich sieht sich ein Theaterbesucher in der Regel nicht irgendein Stück an, sondern wählt eines, dessen Thematik, über die er im Groben schon vor dem Theaterbesuch informiert ist, seinen Bedürfnissen, Interessen und Vorlieben entspricht. Das „Schlageter“-Publikum hatte ein gemeinsames Interesse und stellte dementsprechend ähnliche Erwartungen an das Stück. Allein durch diesen Aspekt der Interessensgemeinschaft formen sich die einzelnen Zuschauer zu einer Gemeinschaft zusammen, auf die der Propagandaauftrag gut auszurichten war. Zu den Zuschauern aus dem Militärbereich zählten ehemalige (Front-) Soldaten und Höherrangige sowie Funktionäre und Mitglieder der Wehrmacht, der SA und SS. Wehler zufolge sind es vor allem die energiegeladenen jüngeren Mitglieder der Militärstäbe sowie die vorbehaltloseren Jungunternehmer<sup>120</sup> gewesen, von denen viele sogleich in eine der in großer Zahl rasant gegründeten NS-Organisationen eingegliedert wurden und die Hitler und seiner Führungsweise positiv, zumindest nicht auflehnd, mehr noch unterstützend, entgegentraten. Eine Offenheit, die einem „willigen

---

<sup>119</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 719

<sup>120</sup> Ebda, S. 724

Resonanzboden für radikale Forderungen aller Art“ voraus ging und der Propaganda den Weg der Bewusstseinsbeeinflussung erleichterte.

Zu vermuten ist außerdem, dass ein, wenn auch nur sehr geringer Anteil an Zuschauern aus dem einst die Elite prägenden, in der Weimarer Republik in mehrfacher Hinsicht jedoch entmachteten, Adel stammte, hauptsächlich mit Blick auf das Publikum der „Schlageter“-Aufführungen in den Staatstheatern. Darunter vor allem die jungen Angehörigen des Militäradels, denen der Weg in die Reichswehr nicht gelang, und die sich daher, in rechtsextremer Orientierung und rassistischer, „blaublütiger“ Überzeugung unter anderem bei den Freikorps, in paramilitärischen Verbänden und militanten Gesinnungsbünden, später besonders in der SS engagierten.<sup>121</sup> Durch ihr Engagement in den rechtsextremen, später nationalsozialistischen Gruppen werden klare Parallelen zu dem im Stück propagierten Profil des sich suchenden und findenden völkischen Kämpfers für Ehre und Vaterland sichtbar. Wehler spricht diesbezüglich von einer „orientierungssuchende[n] innere[n] Unsicherheit“<sup>122</sup>, der durch die im Stück vermittelten Ideale Möglichkeiten des Halts entgegengebracht werden konnten. Auch konnte und sollte gerade das propagierte Ideal der „Volksgemeinschaft“, in der keine sich selbst, aufgrund adliger Blutsbände, empor hebende Oberschicht vorgesehen war, zur „wesensverbessernden Belehrung“ der Adligen sowie Intellektuellen genutzt werden, die von Hitler von Beginn an mehrfach als unliebsame Dekadenz und dennoch zweckmäßig einsetzbare „Fehlzüchtung“<sup>123</sup> betitelt wurden.

Es ist davon auszugehen, dass des Öfteren Studenten in den Vorstellungen vertreten waren. Außerdem einige Jugendgruppen, wenn diese auch eher selten, hinsichtlich des zumeist abendlichen Vorstellungsbegins und der mäßigen Beliebtheit des Theaters unter Jugendlichen, verglichen zu Musik und Film beispielsweise. Dennoch werden im Stück einige der von Hitler und seinem NS-Regime in der HJ und in anderen Jugendverbänden vermittelten Tugenden für die sogenannte „Jugend des Führers“ thematisiert. Auch wenn die industriellen Arbeiterklassen vorwiegend zur Zielgruppe anderer Stücke, beispielsweise der der Wanderbühnen, zählten, ist nicht auszuschließen, dass sich auch Personen aus der Arbeiterschaft im Publikum befanden. Ähnliches gilt für die Bewohner der Provinzen, in denen „Schlageter“ ebenfalls, obgleich im geringeren Maß als in den größeren Städten, zur Aufführung kam. Für die weitere Analyse stehen die beiden

---

<sup>121</sup> Vgl. Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 749

<sup>122</sup> Ebda, S. 749

<sup>123</sup> Hitler, 1938 in seinen Reden in Nürnberg und München, zit. n. Domarus, Hitler Reden, S. 22

letzteren Gesellschaftsgruppen und sonstige, hier nicht aufgeführte Klassen, jedoch nicht im engeren Betrachtungsfeld.

Das Publikum der „Schlageter“-Premiere bezeichnet der *Kunstbetrachter* Fechter als ein „völlig neues“. Die alte Premierengesellschaft sei „bis auf wenige Reste“ verschwunden. Stattdessen saßen nun die Mächtigen der Reichsregierung, neben Hitler Goebbels und Hinkel, sowie weitere Ministerialbeamte in den Publikumsreihen. Ebenfalls anwesend waren mehrere bekannte deutsche Dichter, unter anderem Emil Strauß, Joseph Magnus Wehner und Max von Schillings.

Die Zuschauer, von denen viele um 1930 durch die politischen wie wirtschaftlichen Misserfolge von Existenzängsten begleitet wurden und daher verstärkt auf der Suche nach einem neuem Glauben, neuen Wertmaßstäben und Zielsetzungen gewesen sind, sahen in der Machtübernahme und der systematischen Strukturveränderung die Chance, in fast ausnahmslos allen Bereichen des Lebens der eigenen Not zu entkommen. Schenkt man den Worten von Pitsch Glauben, so besaßen die Deutschen von jeher einen „Hang [...] zu metaphysischem Schweifen“ und sehnten sich nach dem „Übermenschlichen, [das] im letzten Jahrhundert durch einseitige Betonung des Intellekts immer mehr verdrängt“<sup>124</sup> worden wäre. Wehler spricht von der Sehnsucht nach einem „politischen Messias“<sup>125</sup> und ergänzt, dass die in der „deutschen politischen Kollektivmentalität gespeicherten sozialen Dispositionen“ die Bevölkerung, und damit auch das „Schlageter“-Publikum, dazu veranlasst hätten, in der Krisenzeit, wie sie trotz neuer, insbesondere kultureller Blütezeit, aus der Weimarer Republik hervorgegangen war, fest auf das Handeln „großer historischer Individuen“, wie Hitler, zu hoffen und zu vertrauen.<sup>126</sup> Eine Reaktion, die nicht nur in der „deutschen Kollektivmentalität“, sondern in der sämtlicher Bevölkerungsgruppen jeden Orts infolge einer größeren Krise und einer sich anschließend rasant bildenden totalitären Führung, erkennbar ist. Die deutsche Bevölkerung und so auch das „Schlageter“-Publikum war jedenfalls mehrheitlich willig, sich auf etwas Neues einzulassen und bereit, diesem Neuen „blind zu glauben“<sup>127</sup>. So ist bereits im Frühjahr 1933 ein „tief in die reichsdeutsche Gesellschaft hineinwachsende[r] Konsens über den mitreißenden Schwung des „nationalen Aufbruchs““<sup>128</sup> unter Hitler zu erkennen, der eine größere Aufnahme- und Glaubensbereitschaft im

---

<sup>124</sup> Pitsch, 1952: Theater als Führungsmittel, S. 23

<sup>125</sup> Wehler, 2003 : Gesellschaftsgeschichte, S. 619

<sup>126</sup> Ebda, S. 679

<sup>127</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 25; vgl. auch Wehler, S. 615

<sup>128</sup> Wehler, 2003 : Gesellschaftsgeschichte, S. 679

Publikum an den, im Stück von der antreibenden Figur Schlageter verkündeten Anbruch einer „neuen Zeit“ nahe legt.

Die Beziehung zwischen Erlebnis – Erkenntnis – bekennder Entscheidung war von zentraler Bedeutung im NS-Kulturleben. Schließlich waren die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs und der Nachkriegszeit Erlebnisse, die die deutsche Bevölkerung miteinander teilte und die sie prägten. Die aus diesem „gemeinsam Erlebten“ entstandene „Unsicherheit des Gefühls“<sup>129</sup> und die Irritation boten die perfekte Angriffsfläche für Hitler und seine Parteigenossen, die im Zuge der Machtübernahme alles daran setzten, in ihm den Überwinder der alten Zeit und Initiator einer „neuen Zeit“ erkennbar zu machen. Die Folge: die Erkenntnis und Entscheidung für das Bekenntnis zum „Führer“ und zum Nationalsozialismus durch ein überzeugtes, unbeirrtes Gefühl, welches der Rasseforscher Günther als „ein Merkmal der nordischen Rasse“ bezeichnet. Diese „nordische“ Unbeirrbarkeit und Sicherheit des Gefühls sollten durch die Stücke des NS-Spielplans und ihre Figuren verkörpert werden. Johsts dramatischer Held Schlageter dient als erfolgreiches Beispiel zur Veranschaulichung dieses Prozesses vom Erlebnis zur Erkenntnis und zum Bekenntnis, wie die folgenden Kapitelpunkte deutlich machen werden. Aus den einzelnen Theaterbesuchern sollte im Theatersaal eine Glaubensgemeinschaft werden. Bethge fasst die Grundsteine des deutschen Glaubens wie folgt zusammen: „Die mächtigen Säulen unseres Glaubens sind Vaterland, Staat, Volk und Gemeinschaft, Führer, unbeirrbares Gefühl, Rasse und Zucht“<sup>130</sup>. Darin deutlich zu erkennen sind die ab 1933 nicht nur in der Realität, sondern auch im Drama strikt zu propagierenden NS-Ideologeme, die wiederum im realen Leben in Haltung und Handeln Ausdruck finden sollten.

### **3.4 Theatralische Mittel als Untersuchungsmerkmale in ihren propagandistischen Funktionen**

#### **3.4.1 Thema und Motive**

Der Kampf wird als Hauptmotiv des Stücks betont, zumal Johst das Theater generell als „Kampfplatz um die Gesinnung, um die Seele der Masse“<sup>131</sup> und demzufolge als stärkstes Instrument zur Beeinflussung und Formung empfindet. Dabei geht es im

---

<sup>129</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 15

<sup>130</sup> 1937 in einer Rede vor der HJ

<sup>131</sup> in „Standpunkt und Fortschritt“, zit. n. Rühle, Zeit und Theater, S. 733

Stück jedoch nicht nur um einen politischen Kampf gegen die von den Nationalsozialisten als „schädlich“ und in ihrem Wesen „entartet“ diffamierte Weimarer Republik, sondern auch um einen zwischenmenschlichen, vor allem aber innerlichen Kampf. Der Gewissenskonflikt „zwischen soldatischem, kameradschaftlichem Geist und einer bürgerlichen Welt, die in der Lethargie verharren möchte“<sup>132</sup> steht als zentrales Thema in der Handlung des Stücks. Die bürgerliche Welt, im Stück repräsentiert durch den Professor Thiemann und seine Frau, den Regierungspräsidenten Schneider und das Mitglied des Reichstags Klemm, sowie durch einen Teil Schageters selbst, erfreut sich nach der verlustreichen Materialschlacht des Ersten Weltkriegs am Frieden, auch wenn dieser unter Aufsicht der Siegermächte herrscht und der Druck des „Versailler Vertrags“ auf der deutschen Regierung und Bevölkerung lastet. Es ist vor allem die sich mit der Nachkriegssituation abfindende Haltung, auch hinsichtlich der kritisch beäugelten neu gegründeten Regierung, und das Sich-schön-Reden der turbulenten Verhältnisse ab 1918, die im Stück die Gegenseite zum einstigen Kampfgeist und der Zuversicht zu Beginn des Weltkriegs darstellen. Eine Gegenüberstellung, die in NS-propagandistischer Absicht nur wie folgt betrachtet werden wollte und schließlich vermittelt werden sollte: auf der einen Seite die Kampflust und die Freude am Soldatischen, die dem eigentlichen, „wahren“ Wesen des „arischen Volkes“ entsprechen würden. Auf der anderen Seite die bloße Hinnahme der neuen Verhältnisse von einem Großteil der deutschen Bevölkerung unter einer sozialdemokratischen, und damit klar NS-feindlichen Weimarer Regierung, die dem deutschen Menschen jedoch „artfremd“ wäre. Dieser (ideologisch abgeleitete) Konflikt sollte dem „Schlageter“-Publikum vor Augen geführt werden, indem die Hauptfigur selbst diesen inneren Zwiespalt durchlebt, und sich schließlich für die eine der beiden Seiten, das „wahre“ deutsche Wesen, den Kämpfer für Volk und Vaterland entscheidet. Ebenso sollte sich das Publikum auf sein „wahres“ deutsches Wesen besinnen, der Lethargie der in den Augen der Nazis nur scheinbar friedlichen Weimarer Republik abschwören und sich für ein Vaterland aussprechen, dass sich „ganz im deutschen Geist“ (vielmehr ganz im ideologischen Sinne) von keiner ausländischen Macht unterdrücken lassen, sondern in Kampfbereitschaft seinen Gegnern entgentreten würde.

Die im Stück thematisierte Frage des „Rechts auf Tat“<sup>133</sup> - Tat meint hier das aktive Vorgehen *gegen* jegliche Widerständler, die sich nicht für die extrem nationale Gesinnung aussprachen, sowie *gegen* eine innere Haltung der Sympathie für die Jahre und die Politik der „Systemzeit“, und das Sich-Einsetzen *für* den Anbruch einer „neuen Zeit“

---

<sup>132</sup> über die Uraufführung im Berliner Abendblatt vom 21. April 1933

<sup>133</sup> Fechter über die Premiere in Deutsche Allgemeine Zeitung vom 22. April 1933

– sollte schließlich von jedem einzelnen Zuschauer aus Überzeugung (infolge propagandistischer Wesensbeeinflussung) mit einem deutlichen „Ja“ beantwortet werden.

Für in der NS-Ideologie vertretene Werte und Pflichten, welche sich das NS-Regime „selbst zuschrieb und die es von seinen Untertanen erwartete“<sup>134</sup>, standen außerdem die ins Stück aufgenommenen Motive der Pflicht und der Aufopferung für das Vaterland und für das eigene Volk. Ebenfalls der NS-Ideologie entsprungen waren die in „Schlageter“ behandelten Motive der Unterordnung der persönlichen Bedürfnisse unter die der Allgemeinheit, das bedeutete alles zum Nutzen der NS-„Volksgemeinschaft“, des Heroismus‘ und der Ausrichtung auf eine Leitperson, die Führerfigur. Insbesondere das Bild der antreibenden Führerfigur ist tragend im Stück und mit von stärkster propagandistischer Bedeutung, ließ sich die Rolle des Schlageters als „Retter“ aus der Passivität und Unentschlossenheit der Weimarer Republik gegenüber der Repression durch die Siegermächte, insbesondere Frankreich, doch allzu gut auf die Führerperson Hitler übertragen. Schließlich inszenierte dieser sich selbst als Heilsbringer der deutschen Nation und wollte auch als solcher von der Bevölkerung wahrgenommen werden. Zudem galt das genannte Motiv des Heroismus‘ als eine „für den Nationalsozialismus bezeichnende Haltung“<sup>135</sup>, und musste deshalb als besonders wertgeschätztes Ideal propagiert werden, vor allem durch die Hauptfigur selbst.

### 3.4.2 Die (Vorbild-) Funktion der Hauptfigur Schlageter

Als ehemaliger Freikorpskämpfer und jetziger Student der Nationalökonomie strahlt Schlageter soldatisches Pflichtbewusstsein und Kampfgeist sowie Jugendlichkeit und Intellekt, welcher nicht, wie der vieler nicht nationalsozialistischer Geisteswissenschaftler, von Hitler und seinen obersten Anhängern als fehlgeleitet oder gar „schädlich“ abgewertet, sondern, da der Wirtschaft und damit dem Volk und Land dienend, gutgeheißen wurde, zugleich aus. Die genannten Eigenschaften hatten in der NS-Ideologie einen hohen Stellenwert, da sie mit der Vorstellung des gesunden, jugendlich dynamischen und einsatzwilligen Kämpfers für das Land einhergingen. Ein Ideal, das die NSDAP stets selbst versuchte zu verkörpern, indem sie sich als Partei der Jugend darstellte. Darüber hinaus ging auch an die SA-Männer der Befehl, das „junge Deutschland“ zu verkörpern.<sup>136</sup> Die Kombination aus Jugendlichkeit und kämpferischem Heldentum musste eine besondere propagandistische Zielrichtung haben,

---

<sup>134</sup> Pitsch, 1952: Theater als Führungsmittel, S. 148

<sup>135</sup> Rosenberg in „Der Kampf um die Weltanschauung“, zit. n. Dussel, Heroisches Theater, S. 117

<sup>136</sup> Vgl. SA-Befehl „SA und Öffentlichkeit (Propaganda)“ vom November 1926



nämlich auf die im Publikum vertretenen jungen Männer der SA, SS, aus anderen militärisch ausgerichteten Jugendgruppen und Verbänden, sowie auf junge Studenten, die sich außerhalb der Universität weniger engagierten. Sie sollten in der Kombination dieser beiden Qualitäten ihren Idealtypus sehen, diesen auf sich übertragen und ihm schließlich nacheifern, wenn noch nicht geschehen, bestenfalls durch einen umgehenden Beitritt in eine entsprechende Organisation. Es galt, sich psychisch wie physisch dafür zu wappnen, bedingungslos für das Vaterland einzustehen und es stets zu verteidigen, gleich des zuerst von den nationalistisch Gesinnten, dann von den Nationalsozialisten zum Vorbild erklärten Schlageter.

Eine besondere Zielgruppe stellten gewiss diejenigen Studenten dar, die aus Schlageters Heimat Schönau, oder dem näheren Umkreis kamen und die dortigen „Schlageter“-Aufführungen besuchten. Schließlich konnten sie durch die gemeinsame Heimat eine Art der Verbundenheit zur Person und damit auch zur auf der Bühne gespielten Figur Schlageter ausmachen. Durch diese Verbundenheit sollte noch einmal mehr dazu verleitet werden, es Schlageter nachzutun und die akademische Stärke in kämpferischem Tatendrang münden zu lassen. Das Zusammenspiel von Heimatgefühl und Willensstärke betont Heidegger<sup>137</sup> in einer Ansprache vor Studenten in Freiburg: „Freiburger Student! Deutscher Student! Erfahre und wisse es, wenn du auf den Fahrten und Märschen die Berge, Wälder und Täler des Schwarzwaldes, die Heimat dieses Helden [sc. Schlageter], betrittst: Urgestein, Granit sind Berge, zwischen denen der junge Bauernsohn aufgewachsen ist. Sie schaffen seit langem an der Härte des Willens. [...] Freiburger Student, lass die Kraft der Heimatberge dieses Helden in deinen Willen strömen! [...] Verwahre beides in dir und trage beides, die Härte des Willens und die Klarheit des Herzens in die deutschen Universitäten zu deinen Kameraden.“<sup>138</sup> Heideggers Botschaft deckt sich mit dem hier propagierten Ideal der abgehärteten, willensstarken Kämpfernatur, vereint mit gemeinschaftsnützlichem Intellekt.

In seiner anfänglichen Überzeugung, sich besser mit den neuen Begebenheiten des eigentlichen außenpolitischen Friedens in der Weimarer Republik zu arrangieren, hadert Schlageter jedoch mit seiner im Inneren empfundenen Kritik, vor allem dem politischen System der Weimarer Republik und deren Passivität im Umgang mit den Siegermächten gegenüber. Johst kreiert Schlageter „mit der Zwiespältigkeit des kämpfenden Denkers“<sup>139</sup>. So präsentiert dieser zu Beginn den fragenden und suchenden Menschen, der seinen „tiefsten Sinn“ im Nachkriegsdeutschland verloren sieht oder

---

<sup>137</sup> ehem. Universitätsrektor

<sup>138</sup> 1933 zum 10jährigen Todestag Schlageters, zit. n. Franke, Schlageter, S. 150

<sup>139</sup> in Berliner Tageblatt vom 21. April 1933

zumindest nicht mehr erkennen kann, und sich infolgedessen an eine andere „Wirklichkeitsform“, das Studium, klammert.<sup>140</sup> Durch die von Johst zur „glühenden Patriotin“<sup>141</sup> geformte Alexandra und ihr Zureden und Wirken auf Schlageter gelingt es jedoch, ihn aus der Reserve zu locken. Schlageter durchlebt den Gewissenswandel, der ihn zur finalen Tat anstößt, erkennt den Sinn wieder, der (ideologischer Weise) in der Pflicht gegenüber dem Vaterland liegt, und zieht daraus die Konsequenzen, indem er handelt bis zum Letzten. Ebenso konsequent und energiegeladen sollten auch die Zuschauer, vor allem jene, die der Weimarer Republik gar nicht so kritisch gegenüberstanden, einen Gewissenswandel durchlaufen und in sich eine Verpflichtung und Verantwortung für das neue Deutschland erkennen. Während Schlageter, nach seinem Gewissenswandel, in seiner deutlich kritischen Haltung gegenüber der Besetzung des Ruhrgebiets und dem ausgerufenen passiven Widerstand einerseits als harter, teils kühler Vaterlandskämpfer auftritt, ist andererseits ein fast schon kindlich anmutender, burschenhafter, sehr liebevoller Umgang mit seiner Geliebten Alexandra zu erkennen. Schlageter verkörpert auf diese Weise das von Goebbels gern propagierte Ideal der „stählernen Romantik“. So sollte gerade die Jugend „zugleich brutal und sentimental sein, [...] hart gegen deine Feinde, aber lieb zu deinem Mädchen“.<sup>142</sup>

Heering schreibt, dass Schlageter im Angriff auf die französischen Truppen die „einzige Möglichkeit, die Notwendigkeit einer Neuordnung des [durch die „Novemberverbrecher“<sup>143</sup> und die gesamte Politik der Weimarer Republik] zerstörten Wirklichkeitsgefüges“<sup>144</sup> erkannte. Diese „notwendige“ Tat zahle sich nun, mit dem Entstehen des „Dritten Reichs“ und der sich darin findenden Neuordnung aus. Demzufolge galt es, dem Publikum zu propagieren, dass ihm als Volk dieses neu-geordneten Reichs eine besondere Ehre zuteil käme. So wäre das Leben Schlageters allein „in der Erfüllung der [nationalistischen] Ideen vorwärtsgetrieben“ worden<sup>145</sup>, vom Soldaten, zum Studenten und schließlich zum Helden der deutschen Nation.

---

<sup>140</sup> Vgl. Heering, 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 72

<sup>141</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 640

<sup>142</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 43

<sup>143</sup> bezieht sich auf eine in Wahrheit haltlose Unterstellung, die „Dolchstoßlegende“, der zufolge die deutschen Politiker die Reichswehr von hinten „erdolcht“ hätten, indem sie 1918 den Waffenstillstand ausriefen, obgleich die Reichswehr angeblich noch in der Lage gewesen wäre, den Krieg fortzuführen und sogar siegreich zu beenden. Hitler war ein großer Verfechter dieser Behauptung.

<sup>144</sup> Heering, 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 75 über das Stück

<sup>145</sup> Ebda, S. 71 über das Stück

In der Hinrichtung Schlageters am Ende des vierten Akts ist das Motiv des für sein ungläubiges Volk hingerichteten Jesus Christus zu erkennen. Im Berliner Tageblatt ist von Schlageters „Pfahl der Hinrichtung“, gleich dem hölzernen Kreuz Jesu, die Rede. Diese Verbindung zwischen dem Akt der Aufopferung Schlageters und dem des christlichen Heilands lässt sich auf den von Johst verehrten Adolf Hitler übertragen, der durch geschickte Selbstinszenierung dazu veranlasste, ihn „mit Jesus nicht nur zu vergleichen, sondern ihn an seine Stelle zu setzen“<sup>146</sup>. Für die sinnbildliche Darstellung der Figur Schlageter, die sich für ihr Land und Volk aufopfert, als verherrlichten und damit wieder zur Gottheit auferstehenden Jesus Christus spräche auch Johsts Glaubensbekenntnis in „Ich glaube“, in dem er auf die Frage nach Berührungspunkten der Menschen „mit der Gottheit, mit dem Göttlichen in uns über den Menschen“ seinen Glauben an eine „Menschenübermacht [...] an eine Allmacht!“ als Antwort gibt. Johst legt mit seiner heldenhaft handelnden Hauptfigur Berührungspunkte zum Göttlichen beziehungsweise zur Gottheit und infolge dessen zur „metaphysischen Überhöhung des Lebens“, die er in seinen Dramentheorien als so wichtig betont, dar. Das Verlangen nach Berührungspunkten zum Göttlichen besteht aber nicht nur in Johst, sondern auch in der NS-Ideologie, nach der der letzte, höchste Aspekt des Mythos<sup>1</sup> Nationalsozialismus in der „Vergöttlichung des „Führers““<sup>147</sup> bekundet sei. Die Vermittlung dieses ideologischen Bilds von Hitler als an Jesus erinnernden Erretter, oder gar als in neuer Gestalt wiederkehrender Jesus, scheint sich in der Bevölkerung wirksam verbreitet zu haben, schenkt man der Aussage eines evangelischen Oberkirchenrats aus Thüringen Glauben, der annahm, „Christus ist zu uns gekommen durch Adolf Hitler“<sup>148</sup>. Die deutsche Bevölkerung sollte aufblicken zu einem Mann als „Führer von Volk und Staat, der zur gleichen Zeit auch ihr mächtigster und verständnisvollster Beschützer ist [...] weil er selbst ein Künstler ist“. Goebbels geht in seinen Ausführungen noch weiter und bindet dabei die göttlichen Wesenszüge dieser Führergestalt ein, indem er von Hitlers „gesegneten Hand“ spricht, die „über Deutschland eine Art von neuem Renaissance-Zeitalter“<sup>149</sup> anbrechen ließe.

Dem Publikum sollte im Bühnenhelden und symbolischen Retter Schlageter der reale nationale Heiland, der Bismarck, wie es bei Wehler heißt, präsentiert werden, welcher tragisch und zugleich heroisch wie Schlageter „in einsamer Höhe“ das Reich bereits zu

---

<sup>146</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 43

<sup>147</sup> Pitsch, 1952: Theater als Führungsmittel, S. 24

<sup>148</sup> Zit. n. Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 677

<sup>149</sup> Vgl. Rede von Goebbels an die Künstler der deutschen Theater, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 49

„unvergleichlicher Macht und neuem Ansehen“<sup>150</sup> gebracht hätte und noch viel weiter bringen würde. Passend baute Hitler sich selbst, und seine Anhänger um ihn herum, ein Bild des aus der kulturellen Misere der Weimarer Republik errettenden und den wahren Kern der deutschen Kunst und Kultur schützenden „Führers“ auf. Seine ansteigende Popularität in der deutschen Bevölkerung machte die Zuschauer empfindsamer für die Übertragung des, in seiner Aufopferung, heilsbringenden Schlageters auf die Person Hitlers als Heilsbringer und Erlöser und erleichterte wiederum den durch das Stück erzeugten Propagandavorgang. Mit der Anstiftung der Zuschauer zur Übertragung der Figur Schlageter als Anführer auf Hitler als „Führer“ vermischt sich gewollt das dramatische Helden-Motiv mit dem politischen Führer-Motiv, Rühle drückt es in der Kongruenz von szenischer und politischer Dramaturgie aus.<sup>151</sup> Johst entwickelt, in seiner liebenden Verehrung Hitlers, die Figur Schlageter also bewusst nicht nur zu einem Helden mit Vorbildfunktion, sondern macht aus seinem Protagonisten den Helden Hitler selbst, den „aus den Schützengräben von Ypern heraufgekommene[n] unbekannte[n] Soldat[en]“, so der Diktator über sich selbst, welcher „die dienende Pflichterfüllung in eine revolutionäre verkehrt“<sup>152</sup> habe. Der Umstand, dass die meisten Deutschen den Tod Schlageters als Sieg feierten, bot für Hitler und seine Anhänger die Möglichkeit der Ideologisierung zugunsten der Machtübernahme. So wurde der „Sieg“ Schlageters zum Ausblick auf den „Sieg Hitlers 1933“<sup>153</sup>. Diese „mythische Vorhersehung“ erhielt beabsichtigt auch Einzug ins Theater und sollte im Rahmen der Inszenierung Schlageters als wirksame Propaganda dienen, indem den Zuschauern die Botschaft der schicksalhaften und damit aus dem tiefsten deutschen Ursprung hervorgegangenen Entstehung des „Dritten Reichs“ infolge eines von Hitler angeführten Siegeszugs vermittelt wurde.

Keienburg bezeichnet den Tod Schlageters als „Auferstehung, sein [sc. Schlageters] Besitztum, die Kameradschaft, die Treue, die Brüderlichkeit, die des Nächsten [auch des Nächsten im Publikum] so gewiss und teilhaftig“<sup>154</sup> sei. Schlageter legt mit seiner Aufopferungstat für Deutschland den Grundstein für die „Volksgemeinschaft“, welche auch aus den Zuschauern des Stücks im „Dritten Reich“ gegründet werden sollte und, gemäß dem Schicksal, unvermeidlich gegründet werden würde – so die Ideologie, die es zu verbreiten und an die es zu glauben galt. Schlageter handelt nach Definition des NS-Kunst- und Literaturwissenschaftlers Möhl in seinem heroischen Akt der aufopfern-

---

<sup>150</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 652

<sup>151</sup> Vgl. Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 732

<sup>152</sup> Zit. n. Rühle, S.23

<sup>153</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S.573

<sup>154</sup> aus Tägliche Rundschau vom 22. April 1933

den Hingabe ganz „deutsch“. Dieser definiert „deutsch“ als die „aufopfernde, heroische Hingabe, den unbegrenzten Idealismus, [...] der das Beste will und schafft selbst dann, wenn er weiß, dass dieses Werk der Mehrheit der Zeitgenossen [im Fall Schlageter, den Regierenden und Befürwortern der Weimarer Republik] nicht geläufig, vielleicht nicht einmal erwünscht [...] ist.“<sup>155</sup> Dieser Wesenszug des „Deutsch-Seins“ sollte von den Bürgern auch im realen Leben vertreten werden, in Vorbildfunktion vom Höchsten selbst, also Hitler, der sich, Domarus zufolge, nicht nur im öffentlichen, sondern auch im privaten Leben heldisch gab. „Strotzend vor Energie, alles vorausschauend [...] tapfer und unerschrocken, zutiefst überzeugt von seiner Mission“<sup>156</sup> sei Hitler umherstolz. Dabei spielte er seine Rolle, der alle Glauben schenken sollten und die er mit steigendem Machteinfluss so sehr verinnerlichte, als dass er selbst daran glaubte und sich zu den „Helden der Weltgeschichte“<sup>157</sup> zählte, gesandt als Geschenk an Deutschland und die ganze Welt. Bekannte aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg beschrieben ihn hingegen als zurückhaltende und unsichere Person.

Die Tragik, welche Schlageter in seiner Aufopferung für Volk und Land umgibt, wird durch die Heroisierung des Kämpfers zur Gemeinschaftstragik, die die Hauptfigur mit dem Publikum teilt. Dieses gemeinschaftliche Tragik-Erlebnis stellt den „Helden in die Basis des Handelns des ganzen Volkes“. Anders führt diesen Gedanken weiter aus, indem er die Verantwortung des handelnden tragischen Helden mit der Stärke der Bezogenheit zur Gemeinschaft steigen sieht: „Der sittliche Konflikt [im Fall Schlageter: aktiver Widerständler oder passiver Ja-Sager] fordert die Entscheidung vor seinem Gewissen und dem Volk, sein Volk [für Schlageter das deutsche Volk] ist sein Schicksal und sein Gewissen der Prüfstein für das sittliche Ideal, dem der Konflikt entspringt.“<sup>158</sup> Eine Tragik, die in „kollektive Betroffenheit, kollektive Selbsterkenntnis, kollektive Handlungsbereitschaft“<sup>159</sup> überleiten konnte, und, vor dem Hintergrund des Propagandaauftrags, auch sollte.

Die Figur Schlageter wird, unverkennbar auch in ihren letzten ans deutsche Volk gerichteten Worten, zu einem ausdrucksstarken Beispiel einer mitreißenden Führergestalt mit politischer, nämlich propagandistischer Funktion zum Ziel der Volksaktivie-

---

<sup>155</sup> Pseudonym Friedrich Karl, 1934 „Was ist deutsche Kunst?“ in Die Deutsche Bühne, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 146

<sup>156</sup> Domarus, 1973: Hitler Reden, S. 6

<sup>157</sup> Ebda, S. 8

<sup>158</sup> 1935 über „Die Verwandlung der Tragik“ in Bausteine zum deutschen Nationaltheater

<sup>159</sup> Klotz, 1976: Dramaturgie des Publikums, S. 298

rung. Schlageter verkörpert die wesentlichen Tugenden eines vom „nationalsozialistischen Geist“ erfüllten Mannes: Ehre, Tapferkeit, Kampfwille und Opferbereitschaft. Wesenszüge, die Hitler mit Blick auf sein Vorhaben zur „Erweiterung von Lebensraum“ und zur „Vorherrschaft der deutschen Nation“ in vollstem Gehorsam von seiner „Volksgemeinschaft“ forderte, schließlich war ein willensschwaches, unmotiviertes Volk für einen Krieg nicht zu gebrauchen. Johsts Hauptfigur wird nach nationalsozialistischer Ansicht vom Kämpfer für sein Vaterland und für ein neues Bewusstsein der deutschen Bevölkerung zum Opfer der französischen Justiz, um letztlich wieder zum Kämpfer zu werden, da er sich von seinem Pflichtgefühl und Gewissen leiten ließ, getragen vom tiefen Glauben an eine Sache und ausgerichtet auf ein „übergeordnetes Ziel“. Das Ziel von der Befreiung der Deutschen aus der Fremdkontrolle zur „Wachrüttelung“ und Vorbereitung auf die „nationale Revolution“. Durch die Suche Schlageters nach der „wahren“ Ordnung und Bestimmung des deutschen Menschen und deren Finden in seinen national gesinnten Kameraden und der gemeinschaftlichen Aktion gegen die Franzosen zeige Johst, Heering zufolge, richtig auf, dass sich nur im Nationalsozialismus jene „Wirklichkeitsordnung, die [das] gesamte Menschsein umfassen und einsetzen“<sup>160</sup> würde, fände. Es ist der in der Gesellschaft grundsätzlich bestehende Wunsch nach Idolen, die Suche nach Vorbildern, das „Bedürfnis nach Verehrungskult“<sup>161</sup>, wodurch die Wirkung der Figur Schlageter als verehrendes Ideal zugunsten der Propaganda verstärkt werden konnte. Die „Mythologisierung“ der realen Person Schlageter durch die Hauptfigur diene zweifellos der Vermittlung ideologischer Ideale der NS-Weltanschauung und ihrer Betrachtung des „arischen“ Menschen in seiner bedeutsamen Rolle für das gesamte Volk. Franke bestätigt, „mit ihm [sc. Schlageter] konnten sie [sc. die Nationalsozialisten] die eigenen politischen Ziele anschaulich propagieren“<sup>162</sup>. Anschaulich auch deshalb, weil der verstorbene Held durch Johsts Stück im Theater wieder greifbar wurde.

### 3.4.3 Gesprochener Text

Der Text ist in seinem Sprachstil vorwiegend einfach und grob gehalten, um die Botschaft allen verständlich zu machen. Rühle nennt es die „Entkomplizierung“ des Theaters<sup>163</sup>. Im Berliner Tageblatt heißt es bezüglich dessen: „Seine Gestalten sitzen nach wenigen Strichen, sein Dialog ist temperamentvoll, antithetisch, volkstümlich. Er spart

---

<sup>160</sup> 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S.73

<sup>161</sup> Klotz, 1976: Dramaturgie des Publikums, S.293

<sup>162</sup> Franke, 1980: Schlageter, S.141

<sup>163</sup> Vgl. Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 63

nicht mit Kraftworten“. An die Stelle einer schweren, verschachtelten Sprache treten klare, direkte Aussagen und größere Gesten, die durch den mehr gegebenen Raum in ihrer Ausdrucksstärke noch intensiver sind. Zugleich setzt Johst aber auch auf einige wenige, dafür dann aber sehr kraftvolle, teilweise pathetische, hin und wieder bildhafte Akzente, die in ihrer, wie es bei Wehner heißt, „fortreißenden Dialektik“ große Spannungsmomente auslösen.

Der erste Akt zieht sich aufgrund einer den Akt nahezu vollständig ausfüllenden Diskussion zwischen Schlageter und seinem ehemaligen Soldatenkameraden Friedrich, also zwischen dem Studenten und dem kampflustigen Abenteurer, besonders in die Länge. Dabei kommt es, aufgrund des als sehr aufbrausende Figur gezeichneten Friedrichs, immer wieder zu starken Spannungen und Energieentladungen im Wortgefecht der beiden Freunde. Wehner schreibt dem ersten Akt demnach die „Kraft eines Kampfes um die menschliche Seele, wie ihn das Mittelalter den Teufeln und den Engeln übertrug“<sup>164</sup> zu.

*Schlageter:* Jawohl... Und wie werden die Geschäftstheorie und die Zweikontentheorie auch genannt? ... na? Im Gegensatz zur Personifikationstheorie...? ... Materialistische Theorie!! Mensch, das mußt du wissen, sonst fliegst du mit Pauken und Trompeten durch!!

*Friedrich Thiemann:* Stopp!! Pauken ... Trompeten ... Fliegen ... Das laß ich mir gefallen, Leo!... Wenn man den Motor abstellte... und so reinschlitterte... immer rin in die Musike!... Das waren Töne, das war Praxis! Kein Schimmer von einer Theorie!... Büffeln und Ochsen! Ja, Büffel und Ochsen sind wir geworden!! Und dabei hieß meine Kiste der Falke... Das kann man wohl eine Notlandung nennen. Mittenmang auf den grünen Tisch! ... Manchmal denke ich, ich träume den ganzen Salat... und ich horche immer auf das Telephon... gleich muß es scheppern: „Hier O.-K 7 ... Neunzehnzwanzig Aufklärungsflug“ ... [...] Und jetzt...? Was gehen mich alle Konten der Welt an? Zu was existiert denn das Bankgeheimnis, wenn man diesen ganzen Scheißdreck öffentlich deklamieren muß? [S. 80<sup>165</sup>]

Aus dem aufgeregten Vortrag Friedrichs wird Johsts Absicht, die rein akademische Bildung als vergleichsweise unwirksames Mittel zur Formung eines Mannes, und weiter gedacht, zur Formung eines charakterstarken Volks darzustellen, deutlich. Das „Büffeln“ von Theorien und Regeln der Nationalökonomie hätte eben nicht die gleiche, dynamische und stärkende Kraft wie der Einsatz im Kampf. Friedrich schwelgt dabei in Erinnerungen an die „alten Zeiten“ als Flieger im Ersten Weltkrieg. „Pauken... Trompeten“ und das stolze Hineinkrachen in die Gebiete der feindlichen Truppen, wecken nicht nur in der Figur Friedrich das Erlebnis des Kriegs, sondern beabsichtigter Weise auch in denjenigen Zuschauern, die selbst Soldaten im Krieg gewesen sind und die die von Friedrich so geliebten „Töne“, den Lärm der tosenden Fliegermaschinen, und die

<sup>164</sup> Wehner, 1944: Leben deutscher Bühne, S.340

<sup>165</sup> Die Textauszüge sind allesamt aus dem Dramentext in Rühles Sammelband diverser Dramentexte in „Zeit und Theater“, 1974

durch seine Worte erzeugte Stimmung plötzlich vergegenwärtigen und mitfühlen konnten. Dieses Mitfühlen regte den Zuschauer gewiss zum Empfinden von Stolz und Ehre an und ließ ihn so bereits in der ersten Szene des Stücks mehr mit dem Gedanken der kämpferischen und ehrbaren Tat im Einsatz für das Vaterland, weniger mit der Hochwertigkeit des Intellekts und der geistigen Wissenschaft, wie sie in der Weimarer Republik gefördert wurde, sympathisieren. Baeumler führt zu dieser hier propagierten Idee der bevorzugten kämpferischen Bildung gegenüber der akademischen Bildung 1933 an, dass der Mann im Heer erzogen worden wäre, „an der Universität wurde der Mensch gebildet, [habe] die geistigen Güter seiner Nation, [nichts aber] von der Erde und von der schweren Mühe des Alltags“ erkannt. Schließlich sei „der kämpfende Mensch [...] diesem nur noch verstehendem Gebilde [sc. dem Akademiker] fern und unzugänglich“<sup>166</sup>. Johst rechnet also, ganz im Sinne der Vorstellung Hitlers, dem Kampfgeist einen höheren Stellenwert als dem Intellekt an. Die Gültigkeit der hier vermittelten Geringschätzung der Akademiker will auch Heering erkannt haben, der in ihnen die „Wirklichkeitssucher“ sieht, die sich an die Wirklichkeit der „internen Verrechnungsbuchungen“ klammern würden, dabei aber eine „Sinnggebung tiefe[n] Lebens“<sup>167</sup> ersehnten. Diese fände sie, so auch die Propaganda im Stück, nur im Nationalismus, besser noch im Nationalsozialismus, in welchem die „Verwirklichung der Volks- und Staatsidee“ erfolgen würde. Weiter spricht Friedrich:

Ich glaube, Leo, du bist ein Streber! Zu dir hat man gesagt: „Leo, es ist Krieg! Hier hast du eine Flinte ... schieß schön Franzosen tot!“ Und Leo hat totgeschossen... und die Orden sind wie Spargel aus deiner Heldenbrust geschossen... Und dann hat man zu dir gesagt: „Leo, es ist Frieden! Hier hast du den Grundriß der Buchhaltung und der Bilanzkunde!“ und Leo lernt auswendig! Und die Dokortitel und die Kommerzienratstantien brechen wie Furunkel aus deinem Spießernacken...[S. 80]

und bestärkt damit das Bild des einstigen tapferen, mutigen Soldaten, welches zu Beginn des Stücks von Schlageter verkörpert wird, der all seine errungene Ehre („die Orden sind wie Spargel aus deiner Heldenbrust geschossen“) gegen die Studienbücher eintauscht („die Kommerzienratstantien brechen wie Furunkel aus deinem Spießernacken“). Ein Abwärtstrend, wie der Werdegang Schlageters vom Held zum Spießler laut Friedrich beschrieben ist, der auch beim Publikum wenig glanzvoll und nicht des Nachstrebens wert erscheinen sollte, zumal das Spießertum besonders den Regierenden der Weimarer Republik zugeschrieben wurde, wie aus später folgenden Textpassagen deutlich wird.

*Schlageter:* Du siehst Gespenster! Wir waren Kameraden, Friedrich, und jetzt sind wir halt Kommilitonen geworden... Wir waren Soldaten, und jetzt sind wir akademische Bürger...

---

<sup>166</sup> 1933, Antrittsvorlesung, zit. n. Franke, S. 108

<sup>167</sup> Heering, 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 72



*Friedrich Thiemann:* Was sind wir geworden...? Du bist plemplem! Kamerad... Kommilitone? Soldat... akademischer Bürger? Ja, war denn in Dreiteufelsnamen die ganze Kameradschaft bloß ein Fetzen feldgraues Tuch? Bist du in Zivil ein anderer Kerl als in der Litewka? Hast du mit den Achselklappen den alten Schlageter in die Hosentasche gesteckt?

*Schlageter:* Lieber kleiner Fritze... Ich bin nicht blind... Ich bin nicht taub... Vielleicht hast du recht, und ich darf nicht länger stumm bleiben. Du und die anderen... ihr alle kreist um mich herum wie um einen feindlichen Ladebahnhof ... Ihr photographiert wie die Wilden... Und ihr bekommt nicht heraus, was los ist. Ihr stellt eine Bewegung fest... und ihr wißt nicht, wohin die Reise geht. Ist es so?

*Friedrich Thiemann:* Präzis eingeschossen!

*Schlageter:* Siehst du... und ich halte nicht gern Reden... Es kommt nichts dabei heraus. Entweder man mag sich, dann ist alles alright, was der andere tut... oder der Kontakt ist zerschossen, dann geht eben kein Gespräch mehr durch, oder der Feind hört sozusagen immer mit... Ich möchte dich am liebsten fragen: Kannst du schweigen?

*Friedrich Thiemann:* Ja... aber ja!

*Schlageter:* Siehst du... ich auch.

(Pause)

*Friedrich Thiemann:* Nein! Das ist nicht richtig, Leo! Wir waren vier Jahre im Feld... [S. 81f.]

Die Gegenüberstellung von einstigen Kameraden und jetzigen Kommilitonen, von einstigen Soldaten und jetzigen akademischen Bürgern bringt den Zwiespalt, in dem Friedrich Schlageter, sich selbst und die anderen Mitglieder der einstigen Kameradschaft sieht, kommt hier nochmals klar zum Vorschein. Und Schuld an der Veränderung der Freundschaft, die zum „Fetzen feldgraues Tuch“ geworden ist, hat in den Augen Friedrichs die neue Regierung mit ihren „neuen“ Wertvorstellungen von geisteswissenschaftlicher Bildung, Weltoffenheit und Völkerfrieden, aber auch Schlageter selbst, der sich den neuen Umständen schweigend anpasst. Doch würde ein solches, so die zu vermittelnde Botschaft, ein „wahrer Soldat“ nicht tun, sondern stets der Kameradschaft den Vortritt lassen. Kameradschaftlichkeit und bedingungslose Treue waren zwei der NS-Ideale zwecks einer zusammenhaltenden Volks- wie, vorbereitend auf 1939, Truppengemeinschaft.

*Schlageter:* Die Führung, die Regierung hatte andere Ideen als wir. Sie setzte Frieden voraus. Das offizielle Deutschland hat Frieden, weil es an den Frieden glaubt!

*Friedrich Thiemann:* Aberglauben das!

*Schlageter:* Aberglauben hin... Glaube her... Wer ist kompetent?

*Friedrich Thiemann:* Die Arschlöcher in Berlin bestimmt nicht!

*Schlageter:* Bestimmt die Herren, die du da eben nur sehr teilweise nanntest! Um sie gruppiert sich nämlich die sogenannte Repräsentation... der Staat. Wir sind keine Republikaner....? Gut! Die Republik will von uns auch nichts mehr. Sie will nicht mal etwas von uns wissen! Wir sind ausrangierte,

observierte, kaiserliche Offiziere. Wir sind Mohren, die ihre gottverdammte Pflicht und Schuldigkeit getan haben. Und die Republik hat sich weißgewaschen... Wir sind an allem schuld: am Krieg, am verlorenen Krieg... und die ehrenhafte Republik konsolidiert die pleite Firma: Vorkriegsdeutschland! [S. 82]

Die Ironie in dieser Textpassage ist unverkennbar. Johst setzt sie geschickt ein, um das bei vielen, wenn nicht dem Großteil der Zuschauer bereits bestehende Bild der Weimarer Republik als überhebliche Elite, die den Einsatz der Soldaten im Krieg, „ihre gottverdammte Pflicht und Schuldigkeit“, nicht würdigte und die Soldaten in der Republik nicht anerkannte, zu verschärfen. Dem Satz Schlageters „Wir sind keine Republikaner“ lässt sich insofern eine besonders verhöhnende Wirkungsabsicht zuschreiben, als dass die Weimarer Republik bekanntermaßen als „Republik ohne Republikaner“ kritisiert wurde. Das hatte gewissermaßen seine Richtigkeit, bedenkt man, dass nach den Wahlen vom 06. Juni 1920 84 Abgeordnete der USPD, lediglich 102 der SPD (vorher 165), 39 Demokraten, 64 vom Zentrum, 21 der BVP, ganze 71 der Deutschnationalen Partei (vorher 44) und 65 der Deutschen Volkspartei (vorher 19) im Reichstag saßen<sup>168</sup>. Die Weimarer Regierung hätte also die Soldaten des Ersten Weltkrieges nicht als Republikaner anerkannt, obwohl sie selbst keine republikanische Einheit vertrat. Die sich von aller Schuld „weißgewaschene“ Republik wird als wahrer Verbrecher hingestellt, da sie die Augen vor denen verschließe, die sich für ihr Vaterland einsetzen und damit den „wahren deutschen Geist“, den nationalen Geist beweisen würden. Ein Grund mehr, so die Botschaft, sich von der Republik und ihrem Wesen abzuwenden und das bereits vor 1933 von Johst, nationalen Befürwortern und ab 1933 vom NS-Regime verstärkt kreierte Feindbild aufrecht zu erhalten.

*Friedrich Thiemann:* Der Soldat, sehr verehrter Herr Schlageter, ist nämlich etwas anderes als ein Angestellter! Soldatentum gehört zu den freien Berufen!! Falls du, Staatsbürger der akademischen Republik, dir darunter etwas vorstellen kannst. Du weißt zur Not, was ein Pastor ist?!

*Schlageter:* Zur Not!... Ein Pastor ist ein staatlich Angestellter.

*Friedrich Thiemann:* Ein Menschenkind also, das sich in dieser staatlichen Anstellung erschöpft, ein Verwaltungsbeamter von Gottes Wort...Und weißt du, was ein Prophet ist?... Ein Prophet ist ein gläubiges Menschenkind, einer jener Pfunds- und Mordlackel, die sich hinstellen, wo ihr Gefühl und ihre Überzeugung sie hinbefehlen, hinkommandieren, und die in dieser Stellung sagen: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders!“ Hier Anstellung, Herr Schlageter, und hier Stellung!

Wir waren draußen – Gottverdammich! – nicht auf Anstellung, sondern auf Stellung! Wir waren Freie und Willige, und wir waren gar nicht so saublöd, wie uns heute die Zivilisationsliteraten machen möchten! Und wer damals, die ganze, hübsche Zeit über Soldat war, der ist es heute noch! Der ist es heute erst recht!! Der trommelt, der pfeift, der blinzelt seine Kameraden zusammen, die der Urlaub, der Heimaturlaub von November 1918, auseinanderbrachte. Und wer Soldat war, dem hängt dieser

---

<sup>168</sup> Vgl. Franke, 1980: Schlageter, S.29

Heimaturlaub schon längst zum Halse heraus; denn zu Hause fühlt er sich aber auch gar nicht zu Hause...[S. 81f.]

Friedrich definiert den Soldaten hier im Sinne des NS-Ideals. Der Beruf des Soldaten versteht sich, seinen Worten und der propagandistischen Absicht zufolge, nicht nur als „freier Beruf“, was schon mehr Wert sei als die Position eines Angestellten, sondern als Berufung („Hier stehe ich, ich kann nicht anders!“). Der Beruf des Soldaten wird gleichgesetzt mit der Berufung des Propheten. Der Soldat folge frei und willig seinem Gefühl und seiner Überzeugung und könne seiner Bestimmung auch nicht entfliehen („Wer damals, die ganze, hübsche Zeit über, Soldat war, der ist es heute noch! Der ist es heute erst recht!!“). Der Stellung des Soldaten wird demnach etwas Schicksalhafteres, gar göttlich Bestimmtes zugeschrieben, der Drang zum Kampf für das Vaterland als etwas von Grund auf im Berufenen Ruhenden proklamiert. Als der Berufene wird dem Publikum „selbstverständlich“ kein Geringerer als der deutsche, vitale Mann verkündet. Mit der Bezeichnung des deutschen Kriegsendes im November 1918 und der darauf folgenden Zeit als „Urlaub“ impliziert Johst, dass die Jahre der Weimarer Republik lediglich eine Überbrückungsphase gewesen seien, man sich nun aber wieder zusammenfinden und auf die eigentliche soldatische Bestimmung besinnen müsse. Die Aussage Friedrichs muss vor allem bei den ehemaligen Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg auf Zustimmung getroffen sein, und bei jenen jüngeren Zuschauern, die die Chance, sich kämpferisch zu beweisen, noch nicht ergreifen konnten, Wirkung gezeigt haben.

*Schlageter:* Wir haben uns damals atomisieren lassen. Wir haben uns im Baltikum, in Oberschlesien im Grunde für diese Konsolidierung eingesetzt...

*Friedrich Thiemann:* Ja, wir waren Helden! [S. 84f.]

Johst verwendet hier zum ersten Mal im Text den Begriff des Helden und erhebt dadurch die ehemaligen Frontkämpfer und ihre Taten in eine höhere Sphäre, die das Publikum zur, im Laufe der Handlung anschwellenden, Bewunderung der Figuren, gerade des jetzt noch gegensätzlich ausgerichteten Schlageters, anregen und den Mythos um die Person Schlageter wieder aufleben lassen sollte.

*Schlageter:* [...] Bis zu meinem fünfzigsten Geburtstag möchte ich aber nicht von meinen Kriegserinnerungen zehren.

*Friedrich Thiemann:* (höhnisch.) Nein! Inzwischen muß man als Privatmann, als akademischer Pfahlbürger sein Unterkommen suchen! Muß man ein Examen machen und noch ein Examen, muß man Zeugnisse sammeln, damit man als Arbeitsloser richtiggehend gebucht werden kann!! Verrat, Leo, Verrat!! Auf Amt und Würde pfeifen! Auf die Straße gehen und trommeln... trommeln... trommeln...! [...] Die Frage ist: Willst du Rententheorien lernen oder trommeln? [S. 85f.]

Die Frage, welche Friedrich Schlageter zum Schluss stellt, konnte ebenso gut an die Zuschauer, vor allem an das vertretene Bildungsbürgertum und an die Studenten, gerichtet werden: „Willst du Rententheorien lernen oder trommeln?“ meinte, willst du weiter deine Zeit in eine, so dargestellt, wenig perspektivvolle Zukunft mit dem Studie-

ren von Theoriebüchern investieren oder willst du handeln, aktiv werden – und zwar nicht irgendwo, sondern in einem kämpferischen Verband, am besten in der SA, der SS, in der Wehrmacht?! Friedrich fordert zur Bewegung auf. Mit der Wiederholung (dreimalig) des Worts „Trommeln“ sollten die feierlichen Aufmärsche von SA und SS-Mitgliedern, Offizieren und anderen des Militärstabs, begleitet von Musik, Trommel- und Paukenschlag, assoziiert werden, wie es allein beim inszenierten Spektakel der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler der Fall war. Johst versucht die bei solchen Festlichkeiten, Paraden und Straßenzügen herrschende Stimmung durch den Aufruf Friedrichs auf den Zuschauerraum zu übertragen, mit der Absicht, das Soldatentum als kraftvoll, ehrwürdig und erstrebenswert zu propagieren.

*Friedrich Thiemann:* Schade... Du bist unter die Poeten gegangen... Wenn Soldaten anfangen zu denken...

*Schlageter:* ...dann wachsen Generalstäbler!

*Friedrich Thiemann:* Hat sich was! Da gibt es ästhetisches Geschmuse ...da gibt es Teetassen und russische Gespräche!

*Schlageter:* Russische Gespräche!... Dein Beispiel spricht trotz allem für mich. Ich wäre zufrieden, wenn aus Rede und Antwort, aus Sätzen und Gegensätzen eine Staatsform, eine politische Wirklichkeit entstünde wie in deinem Rußland!

*Friedrich Thiemann:* Der Deutsche ist kein Russe!

*Schlageter:* Nein, er ist kein Franzose und kein Jude und kein Engländer und kein... und kein... Ja, zum Teufel, was ist er denn dann...? Er ist bestimmt auch nicht nur Soldat!

*Friedrich Thiemann:* Das ist die Frage! Vielleicht ist der tiefste Sinn des Deutschen sein Kampf. Imperialismus, Katholizismus ... alles erfuhr auf deutschem Boden seine Entscheidung! Und jetzt stehen alle Fragen auf einmal zur Diskussion: Marxismus, Liberalismus, Faschismus, Bolschewismus, Parlamentarismus ... Wenn du ein Kerl bist, mußt du Konsequenzen ziehen! Farbe bekennen! Gerade stehen! Kämpfen!! Soldat sein!!! [S. 86f.]

In diesem Gespräch zwischen Schlageter und Friedrich wird der Frage nach dem „tiefsten Sinn“ des Deutschen nachgegangen. Der Deutsche, der mit keiner anderen Nation, am wenigsten mit den hier verbreiteten Feindbildern, den Franzosen und den Juden<sup>169</sup>, gleichzusetzen sei, außer mit der eigenen, habe seine Urbestimmung einzig und allein im Kampf. Panse bestätigt den, nicht nur in dieser Textpassage, vermittelten tiefsten Sinn der Deutschen, der auch ihrer Analyse zufolge, in nationalsozialistischer

---

<sup>169</sup> hierbei sei nicht vergessen, dass zwischen Nationalität und Glaubenszugehörigkeit kein Unterschied gemacht wurde. Die Implikation einer rassebezogenen Minderwertigkeit durch eine bloße, die Menschen in ihrer körperlichen und geistigen Beschaffenheit ansonsten nicht voneinander unterscheidenden Glaubensrichtung machte eine der größten Täuschungen, leider nicht nur des „Dritten Reichs“, aus.

Sichtweise, im „Soldatentum und Kampf“<sup>170</sup>, begründet war. Diesem Ursprung könne sich kein Deutscher, soweit er denn „wirklich deutsch“ sei, entziehen. Vielmehr müsse er mutig sein und sich zu seinem Sinn, dem Nationalsozialismus und dem ihn ihm gefeierten Soldatentum, bekennen. Fechter ergänzt den Sinn durch die Opfergabe, „aus dem das neue Reich, das neue Volk entstehen kann“<sup>171</sup>. Außerdem wird durch diesen Textauszug abermals die inkonsequente politische Ausrichtung der Weimarer Republik kritisiert. Und es ist ein Appell an das Publikum, sich nicht von „falsch Denkenden“ und politisch anders Gesinnten, gerade von den linken und liberalen „Staatsfeinden“, täuschen oder gar von ihren „gefährlichen Phantastereien“ beeinflussen zu lassen, sondern allein für den Nationalsozialismus und für die darin geschätzten (soldatischen) Tugenden und Ideale einzustehen. Das gelte als Maxime für das gesamte deutsche Volk.

*Schlageter:* Aber die Welt ist doch schließlich keine Schießbude!

*Friedrich Thiemann:* Genau dafür halte ich sie! Oder kannst du im Ernst irgend etwas nennen, was ohne Blut und ohne klare Fronten hier auf dieser Erde geworden wäre? Überall – ich gebe dir sogar die Theologie vor – müssen ein paar Patrouillen in die Luft gesprengt werden, ehe etwas zustande kommt. Bei jedem Heilmittel, noch in den friedlichsten Laboratorien, müssen erst ein paar dran glauben, ehe es Markenware wird! Nein, mein Liebling, wenn du einen Gedanken richtig zu Ende denkst: es kommt Scharfschießen dabei heraus! [S. 87]

In dieser Aussage Friedrichs werden die Begriffe Kampf und Blut klar als unabdingbare Mittel zum Fortschritt gewertet. In Anlehnung daran kann einer der Grundgedanken der NS-Ideologie, die Propagandaformel der „Blut-und Bodentheorie“, angeführt werden, nach der das „arische“ Blut sinnbildlich die „arische“ Rasse vereinen würde zu einem reinrassigen, höherwertigen Volk, das dadurch einen legitimen Anspruch auf die Vereinnahmung von weiterem Lebensraum besäße. Die Lebensraumausdehnung stünde dabei auch für den im Text beschriebenen Fortschritt. Hierdurch wird der mit der Machtübernahme Hitlers beginnende politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche, kulturelle und dabei stets ideologisch geprägte Fortschritt als wichtiger, positiver Entwicklungsprozess propagiert. Jedoch fordere dieser auch Opfer, die im nationalsozialistischen Sinne keine Opfer waren, da sie sich nicht für den NS aussprachen oder, aufgrund ethnischer Aspekte oder körperlicher und geistiger Behinderung, als minderwertig eingestuft wurden und eben diesem Fortschritt im Wege stünden. Es ist die Legitimation für die vom NS-Regime initiierten, teils brutalen „Aufräumaktionen“.

---

<sup>170</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 640

<sup>171</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung vom 22. April 1933

*Schlageter:* [...] Was tun Priester?

*Friedrich Thiemann:* Beten... Aha... Ich hör' dir trappen, Nachtigall... Opfern!

*Leo Schlageter:* (nickt.) Was opfern sie?

*Friedrich Thiemann:* Das Beste, was sie haben... Blut!

*Schlageter:* Blut! Kannst du dir einen Priester denken, der sich vor seinen Altar stellt und den Gläubigen erzählt, daß er kein Blut mehr sehen kann?

*Friedrich Thiemann:* Nein, sie tun es zum Gedächtnis bis auf den heutigen Tag. Sie brechen den Leib und trinken das Blut. [S. 88]

Das Bild der „arischen“ Gemeinschaft durch die sinnbildliche Blutsverbundenheit untermauert Johst, indem er auf die Verbundenheit der christlichen Gemeinschaft durch die Durchführung des Abendmahls („Sie brechen den Leib [Christi] und trinken das Blut [Christi]“ zu seinem, Christi, Gedächtnis<sup>172</sup>) hindeutet und so eine Parallele zwischen der sich abhebenden nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ und der sich von anderen abhebenden christlichen Glaubensgemeinschaft schafft. Dadurch konnten eine Exklusivität und eine gewisse Form der Authentizität vom Bild der „reinrassigen“ deutschen Gemeinschaft, auch im Sinne einer neuen Glaubensgemeinschaft, auf das Publikum übergehen. Zudem ließ sich dieses Bild auf verdrehte Weise mit der bekannten, in vielen Teilen der deutschen Bevölkerung angeblich gelebten christlichen Tradition vergleichen und infolge dessen besser annehmen. Des Weiteren betont Friedrich Blut als höchste Opfergabe, was in der folgenden Textpassage noch deutlicher wird:

*Schlageter:* Opfer!... Ob ich mit zwanzig an einer Kugel, mit vierzig am Krebs, mit sechzig am Schlag eingehe, das ist doch gehauen wie gestochen. Die Hauptsache: das Volk muß nach Priestern schreien, die den Mut haben, das Beste zu opfern... nach Priestern, die Blut, Blut, Blut vergießen... nach Priestern, die schlachten! [S. 88]

Dreimal wiederholt Schlageter das Wort „Blut“ in der direkten Aufforderung an das Volk, „nach Priestern [zu] schreien, die den Mut haben, das Beste [sc. Blut] zu opfern“. Dabei werden die „zur Stellung berufenen“ Priester mit den berufenen Soldaten gleichgesetzt. Nach tapferen, kampfbereiten Soldaten, für die das Morden für das Vaterland eine Ehre ist, soll also das Volk, sollen die Zuschauer, rufen. Johst richtet diesen Aufruf in einem aggressiven Ton („schreien“, „opfern“, „schlachten“) an die Zuschauer und produziert dadurch eine energiegeladene, kriegerrische Stimmung, die verstärkt zum Aufbruch motivieren sollte.

---

<sup>172</sup> Die Bibel, Luther-Übersetzung, 1. Korinther 11, 17-33

*Alexandra:* Uns... die Eltern und mich, nimmt er [sc. Friedrich] nicht ernst... Wir haben den Krieg nicht mitgemacht. Kriegserlebnis, das ist sein drittes Wort... Als ob Mutter nur friedlich gegessen, getrunken, geschlafen hätte! Als ob Vater ein lumpiger Drückeberger... als ob ich eine dumme Gans, weil ich keine Materialschlacht mitgemacht habe! Bitte, lassen Sie mich aussprechen! Ich verstehe alles... Die Mißachtung der Frontschweine mußte euch zum Explodieren bringen... Aber alles Ding hat seine Grenzen ... und Berechtigungen hat auch die Zivilbevölkerung! [...] Ich meine eure Eltern, eure jüngeren Brüder ... ja, eure Schwestern... Von uns seid ihr vier Jahre lang auf den Händen getragen worden... Wir haben euch empfangen, so gut, so lieb, so verwandt, wie wir nur konnten... Statt nun aber wirklich heimzukehren und das Gesetz des Hauses zu achten, zeigt ihr ununterbrochen die Trennungslinie... Oh, ihr seid anders als die alten Bramarbasse – ihr erzählt keine Heldentaten... der moderne Held ist viel zu fein dafür! Er schweigt! Er verachtet die anderen! Lassen Sie mich zu Ende sprechen, Herr Leo! Und wenn man euch fragt: Was wollt ihr eigentlich? Wir lieben diese schäbigen Kompromisse... diese Judenvorherrschaft, diese Bonzenbürokratie und wie immer eure Schlagwörter lauten mögen, ebenso wenig wie ihr! Aber schließlich habt ihr euch doch die Epauletten von den neuen Herren herunterreißen lassen! Wir... wir können doch nichts dafür, daß sich das ganze Offizierskorps durch einen roten Federstrich auflöste wie Salz im Wasser? Laßt mich reden! Ihr halben Helden! Ja, und dreimal ja: wir könnten euch Vorwürfe machen!! [S. 90f.]

Indem Alexandra in den ersten Zeilen dieser Textpassage auf die Umstände eingeht, die Zuhause herrschten, während die Soldaten an der Front kämpften, weist sie darauf hin, dass der Krieg auch seine Auswirkungen auf diejenigen Zuhause Verbliebenen hatte und nicht spurlos an ihnen vorbeigegangen ist. Die Angst um Söhne und Brüder sowie die Hoffnung auf eine unbeschadete Rückkehr vereinte die wartenden Angehörigen mit den kämpfenden Soldaten und ließen die Kriegserfahrung zum gemeinsamen Erlebnis werden. Damit sollte das Kriegserlebnis, dessen Erfahrung die Mehrheit der Zuschauer miteinander teilte und welches durch die Rede Alexandras wieder vergegenwärtigt wurde, als „Gemeinschaftserlebnis“ oder auch als gemeinsames Schicksal propagiert werden, das die Basis für das NS-Ideologem „Volksgemeinschaft“ legen würde. Im zweiten Teil ihrer von Trauer, Wut und Hoffnung gezeichneten Rede wendet sich Alexandra mit einem Vorwurf an ihren Bruder und an Schlageter, dem zufolge sich die ehemals mutigen, sich den Feind stellenden Soldaten nun von den „neuen Herren“ (den Weimarer Regierenden) bevormunden ließen und sich, trotz eigentlich nationaler Gesinnung, dem „roten Federstrich“, das heißt den Regeln der Sozialdemokraten in den Regierungsposten, widerstandslos beugen würden („daß sich das ganze Offizierskorps durch einen roten Federstrich auflöste wie Salz im Wasser“). Im Umkehrschluss bedeutete dieser Vorwurf der Versuch des Weckens aus dem Trott, das Wiederhervorrufen des heldenhaften Gefühls aus dem Krieg und das Wiedererkennen der eigentlichen, nationalen Gesinnung für Volk und Vaterland. Für das Publikum steht in diesem Zusammenhang erneut das unrechte, zu missbilligende Handeln der unliebsamen Weimarer Republik durch ihre „Bonzenbürokratie“ im Vordergrund. Aber es geht auch wieder um die Aktivierung, die Motivierung des Volks, für die „richtige“ Lehre und die ursprünglich tief im „wahren“ Deutschen verankerten Ideale von nationalem Volkssinn und Pflichtbewusstsein, die laut Ideologie ganz klar nationalsozialistisch seien, einzustehen.

*Schlageter*: Soweit sind Sie im Recht, Fräulein Alexandra... Nur täuschen Sie sich – meine ich – in einem: Wir haben die Epauletten heruntergetan ... wir sind euch entgegengekommen, um des lieben Friedens willen... Wahrscheinlich ein großer, nicht wieder gutzumachender Fehler. Er geschah aus Liebe! Wir halben Helden, Fräulein Alexandra, wollten nicht über Nacht mit veränderter Front gegen die innere Hälfte unserer Welt kämpfen... Wir wollten Deutschland nicht mit Epauletten und Handgranaten erobern! Wir glaubten, daß Deutschland eben so geworden sei, wie es sich gab, und wir glaubten in unserer Dummheit, daß wir ein verlorener Haufen wären... daß wir im Trommelfeuer ein Jahrhundert menschlicher Zivilisation... ein Jahrtausend menschlichen Fortschritts verschlafen hätten! Der Soldat ist schwer von Begriffen. Er dient treu wie ein Knecht seinem Bauer. Und nun, da wir Kameraden alle sehr einsam wurden und jeder sich mutterseelenallein auf sich selbst gestellt sieht, sehen wir langsam ein, daß wir gar nicht in Deutschland sind... daß wir gar nicht zu Hause sind... [...] daß wir hier Fremdkörper sind, wir Kameraden! [...] Und ganz langsam, Fräulein Alexandra, nähren wir uns die Epauletten wieder an die Waffenröcke... Jeder für sich auf seine Weise... Und eines Tages... sind wir Deutschland! (Unheimlich.) Gemütlich wird das nicht, denn wir sind Brüder von einem ganz eigenen Schlage! Wir sind keine kaiserlichen Soldaten, keine republikanischen... wir sind Deutsche! [...] Wir sind keine Söhne mehr, keine Brüder, keine Väter, überhaupt keine Verwandten... Wir sind nur noch Kameraden!! Und denken Sie ja nicht, wir stürben aus... unsere Generation wäre bald überaltet und begraben... Das Wunderbare ist, daß zu uns immer mehr Deutsche stoßen. In jeder Stube wächst eine kleine Gemeinschaft von dergleichen Ordensbrüdern. [S. 91f.]

„Wir sind Deutsche!“, das ist die schlagende Aussage, die nicht nur Schlageters Wandel zur „Gewissensgesinnung“ einleitet, sondern die es auch als deutliche Botschaft an das Publikum zu vermitteln galt. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit, in der der Einzelne als Individuum, als ein an die Familie Gebundener, nicht mehr existiert, sondern alle dieser Gemeinschaft Zugehörigen *einheitlich* auftreten, ähnlich einer Truppe uniformierter und in Formation aufgereihter Soldaten, wie sie im „Dritten Reich“ so oft zur Schau gestellt wurde, soll zur Begrüßung der von Hitler angestrebten „Volksgemeinschaft“ verleiten. Schlageter drückt in dem Satz „Und ganz langsam, Fräulein Alexandra, nähren wir uns die Epauletten wieder an die Waffenröcke... Jeder für sich auf seine Weise... Und eines Tages... sind wir Deutschland!“ seine beziehungsweise Johsts Vision von sich zu einer Massenbewegung formierenden Frontsoldaten aus, die in der „nationalen Revolution“ ihre Erfüllung finden sollte, mit dem Unterschied, dass (für die ersten sechs Jahre nach der Machtübernahme) keine Frontsoldaten, sondern das zu einer Einheit geformte „arische“ Volk die massive Bewegung vorantreiben würde. Dass es sich bei dieser „Volksgemeinschaft“ um keine „normale“ Gemeinschaft handeln sollte, geht ebenfalls aus Schlageters Antwort hervor, herausgestellt durch Johsts dramaturgische Anweisung, den Text auf „unheimlich“ anmutende Weise zu sprechen. Hier heißt es: „Wir sind Brüder von einem anderen Schlage!“. Propagiert wird demnach die besondere NS-„Volksgemeinschaft“, die unter der Regierung Hitlers zu mehr fähig (das Ideal der Leistungs-„Volksgemeinschaft“) und zu mehr auserkoren (die ideologische Vorstellung der „arischen Volksgemeinschaft“ als höherwertige, den anderen Nation weit überlegene Rasse mit dem Anspruch auf ein Kontinentalreich, und noch mehr, ein Weltreich) sei, als je zuvor. Mit den letzten Sätzen Schlageters in dieser Textpassage stellt Johst das Publikum, wie die gesamte „arische“ Bevölkerung im NS-Staat, als Nachfolger der Generation Schlageters dar, in einem neuen Deutschland, das das „zerstörte staatliche und



völkische Gefüge des Nachkriegsdeutschlands“<sup>173</sup> weit übertreffe. Der Autor impliziert somit eine direkte Verbundenheit zum Helden Schlageter, wodurch wiederum das Gefühl von Erhabenheit und Attraktivität der „Volksgemeinschaft“ vermittelt wird, mit dem Ziel, das Publikum für diese zu begeistern.

*Alexandra:* Sie lieben Deutschland wie einen Glauben... und Sie glauben an Deutschland wie an einen Gott! Aber ob Sie Gegenliebe finden?

*Schlageter:* Als ob eine Passion je danach fragen würde! Ich liebe, liebe... Ist das nicht des Glücks genug? [S. 92]

Schlageters Liebe für sein Vaterland wird in dieser Textpassage vielmehr noch als Passion, als nicht auf Gegenliebe wartende, sondern aus der Überzeugung von der Idee entbrennende Leidenschaft dargestellt. Die Fähigkeit, noch lieben zu können, trotz der Umbrüche nach dem Ersten Weltkrieg, und sich in voller Hingabe für das Vaterland auszudrücken, sei das höchste Glück. So wird auch vom Publikum die Liebe zu Deutschland in Form einer allesgebenden, nicht von Gegenleistung abhängigen Passion sowie der treue Glaube an das Vaterland gefordert. Deutschland gleicht dabei einem Gott, dem die „Volksgemeinschaft“ alle Ehre, alles Sein, alles Vertrauen erweisen soll. Es besteht wieder der Bezug zum Religiösen durch die Erhebung der propagierten Ideale Vaterlandsliebe, Volkstreue und Glaubensgemeinschaft in eine göttliche Sphäre, wodurch Deutschland zur Übermacht hochstilisiert wird.

*Übernitz:* Wenn wir Berlin sprengen, heißt das Bolschewismus, und der ritterliche Franzose hilft der Regierung aus der Misere! Wir müssen einen Keil zwischen die Verständigung treiben... Einmal endlich müssen dann doch die Berliner Bonzen zu uns stehen!

*Schlageter:* Nie... niemals! Die sitzen auf dem hohen Roß und lassen uns wie Mist fallen. Erst eine wirklich deutsche Regierung – dann kann man dem Franzosen Ameisen in die Hosen setzen. [S. 97]

Die hier, wie im gesamten Dramentext, immer wieder als „Bonzen“ bezeichneten Vertreter der Regierungsgewalten in der Weimarer Republik zeigen Johsts „Lust am Spott“<sup>174</sup>. Nicht umsonst besetzt dieser die Rolle des „Proleten von Regierungspräsidenten“ mit dem als Komödienspieler bekannten und erfolgreichen Hans Leibelt und verleiht so dem vom NS-Regime verhöhnten politischen System der Weimarer Republik zusätzlich eine komische Note. Den bei Johst auftretenden „Feindbildern“ wird als „wirklich deutsche Regierung“ die Regierung Hitlers gegenübergestellt, die die deutschen „Volksgenossen“ eben nicht übersehen, sondern sich für sie einsetzen und gemeinsam mit dem Volk gegen den „Gegner“ innerhalb wie außerhalb ankämpfen würde.

---

<sup>173</sup> Heering, 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 72

<sup>174</sup> Fechter in Deutsche Allgemeine Zeitung vom 22. April 1933

*Hausser:* Ich habe noch gar nicht gewußt, daß es so schwierig ist, sein Pulver an den rechten Mann zu bringen! Schon mitten unter uns reinen Dynamitariern nischt wie Probleme! Ja, teilen wir in drei Teufels Namen die Koffer! Die eine Hälfte reist Richtung Rhein und die andere: à Berlin!

*Schlageter:* Man kann mit einem Koffer Ekrasit keinen Staat machen und keine Politik. Das ist romantischer Terror, Kinder!

*Übernitz:* Wir müssen zur Aktion treiben!

*Schlageter:* Hinter jeder Aktion muß ein Sinn stehen!

*Übernitz:* Die Republik sprengen... die Franzosen verjagen! Sinn genug!!

*Schlageter:* Glauben Sie im Ernst, daß Sie mit 25 Pfund Pulver einen einzigen Quadratmeter Land mehr befreien, als Sie zerstören? Sturm und Drang von einzelnen ohne Hinterland ist Unsinn!

*Übernitz:* Nein! Die Verzweiflung von uns, der unbedingte Absolutismus unserer Verzweiflung muß alles vernichten, was jetzt an Helotenum und Bonzentum, an Fellachentum und Profitpatriotismus wuchert!

*Schlageter:* Dann wird Deutschland ein einziger Friedhof!

*Übernitz:* Besser ein anständiger Friedhof als eine Ramschbude! [S. 98]

Dieser Textauszug verdeutlicht zwei der im Zentrum dieses Stücks stehenden NS-Ideologeme, „Kampf“ und „Aufopferung“. Aus Ihnen würden „unbedingter Glaube und stählerne Kraft“ hervorgehen, erläutert Panse die Botschaft Johsts<sup>175</sup>. Dadurch könne auch über eine Vielzahl von Opfern hinweggesehen werden, solange in der Folge eine neue, „bessere“ Grundordnung hergestellt werden würde. Passend dazu auch folgende Textpassage:

*Übernitz:* Ich bin der Ansicht, ein paar explodierte Seelen wirbeln mehr Staub auf. Bloß mit ein paar Güterzügen kriegen wir die Schangels nicht kirre.

*Schlageter:* Wir dürfen aber keine Deutschen riskieren.

*Übernitz:* Es geht um Deutschland! Wir riskieren unsere Knochen auch ... da können ruhig ein paar Deutsche dran glauben.

*Schlageter:* Dran glauben... die glauben aber nicht dran!

*Übernitz:* Die müssen eben! Sind wir Missionare, die mit wollenen Strümpfen und Flanellhemden überzeugen? Pulver zu Pulver.. Staub zu Staub!

*Schlageter:* Sie gehen auf das Ganze, Rittmeister. Sind Sie auch imstande, das Ganze zu verantworten?

---

<sup>175</sup> 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 642

*Übernitz:* Nichts lieber als das.

*Schlageter:* Ganz ernsthaft...? Wirklich verantworten...? Tag und Nacht...?

*Übernitz:* (lachend.) Tag und Nacht, Schlageter! Im Leben und Sterben ... ernsthaft und fröhlich...  
[S. 117]

Trotz des von Schlageter und seinem aufbrausenden Kameraden Übernitz bei ihren Vorbereitungen in Betrachtung gezogenen Risikos, bei dem Anschlag auf die französischen Truppen auch das Leben Deutscher zu riskieren, gilt für Übernitz als Repräsentant der kampfwilligen soldatischen Kameradschaft ein Leitprinzip: Auf das Ganze gehen und für das Ganze die Verantwortung tragen, im Leben und möglicherweise auch im Sterben für das Vaterland. Die drohenden Strafen halten dabei nicht vom Dienst für Deutschland ab:

*Schlageter:* Guter alter Peter... Ja, da wären wir wieder einmal zusammen auf dem Feldzug... Aber Lorbeeren sind nicht zu holen...

*Peter (Schlageters Bursche):* Lorbeeren! Wenn ich das schon höre... Der Krieg ist doch keine Drogenrie! Lorbeerblätter sind für Fischkochen gut...

*Schlageter:* Wir holen uns Zuchthaus.

*Peter:* Zuchthaus...? Ist mir auch recht... Wir stehen nun schon so lange zusammen, Herr Leutnant, da können wir auch mal ein paar Jahre zusammen sitzen... Das tut alles der Liebe keinen Abbruch!

*Schlageter:* Und wenn es ganz schief geht, stellen sie uns an die Wand!

*Peter:* Nein, nein... die Schweine stellen nicht an die Wand ... der Franzose pflockt an ... Man muß in die Knie wie ein Stück Vieh. [...]

*Schlageter:* Na also ... da kannst du dir ein Bild machen ... von dem was uns blüht.

*Peter:* [...] eine französische Kugel wäre nicht der schlechteste Vogel, der in unsereinem nistet.  
[S. 122]

Die propagandistische Absicht zeigt sich diesbezüglich in der Vermittlung der, laut NS-Ideologie, höchsten Tugenden, nicht nur eines Soldaten, sondern aller deutschen „Volksgenossen“, von Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein sowie vollster Bereitschaft und Aufopferungshingabe für Deutschland. Dass der Sinn für solch eine Aktion in Schlageter selbst, in seinem Gewissen und seinem Pflichtbewusstsein, wie in jedes „arischen Volksgenossen“ Gewissen und Pflichtbewusstsein steckt, so jedenfalls die propagandistische Vermittlung, erkennt Schlageter erst in seinem Wandel. Dieser Gewissenswandel soll auch auf das Publikum wirken, auf dass die letzten Sympathien mit dem „Bonzentum“ und „Profitpatriotismus“ der Weimarer Republik und mögliche Zweifel an der Richtigkeit und Gültigkeit der neuen Regierung aus dem Bewusstsein der Zuschauer beseitigt werden würden.

Die nationalsozialistische Idee vom Einsatz des Einzelnen für das Gut der Gesamtheit, wobei mit „Gut“ die ideologische Vorstellung einer „reinrassigen“ Nation zu verstehen wäre, die hinter einem Führer steht und sich keiner ausländischen Macht beugt, sondern selbst zur Weltmacht aufsteigt, steht hier im Zentrum. Das Publikum sollte zum Aufbruch in eine „neue Zeit“ mit einem neuen Führer, für den es sich einzusetzen lohnt, motiviert werden. Der Blick in Richtung Leistungs-„Volksgemeinschaft“ und später folgende „Lebensraumerweiterung“ ist dabei unschwer zu erkennen.

*Schlageter*: [...]Kampf ist schön, Fräulein Alexandra... Wie schön war es, in der Front zu stehen! Zu erleben, daß man mit seiner Brust zwei Meter Breite hält... daß man einen Streifen Vaterland zwei Meter breit (er breitet die Arme aus.) bis in die Tiefe der Heimat mit seinem Leben schützt! Diese zwei Meter, Fräulein Alexandra, die habe ich gehalten. [S. 99]

**auch**: *Redwitz (Kamerad von Schlageter)*: [...] Auf in den Kampf ... (Ab.) [S.127]

Die Sätze Schlageters und Redwitz' vermitteln das Gefühl von Abenteuerlust, eine gewisse Form der Neugierde und des Nervenkitzels, sich in die Gefahr des aktiven Widerstandes zu bringen. Möglicherweise hatte sich Johst dafür der Aussage des Schlageter-Kameraden Otto Schneider (zu Unrecht auch als Schlageters Verräter bezeichnet) 1928 vor dem Gericht in Berlin bedient. Er sagte über die Motive seiner selbst, Schlageters und der anderen Kameraden aus der Organisation Heinz für den Putschversuch: „Wir waren damals Abenteurer. Wenn was los war, dann wollten wir dabei sein. Das war das einzige Leitmotiv unserer Tat“<sup>176</sup>. Womöglich nahm Johst auch die Vorstellung Schlageters als junger Soldat vom Krieg, der zwar „auch schrecklich“ sei und doch „seine Schönheiten und Anziehungen“<sup>177</sup> besäße, in diese Textpassage als unterschwellige Botschaft auf. Das demnach naheliegende propagandistische Ziel: die Proklamierung von Kampf und, weiter gefasst von Krieg als abenteuerliches Erlebnis, um die männlichen, insbesondere jüngeren Zuschauer, zu Neugierde, Lust und Freude am Kampf, am gemeinschaftlichen, kameradschaftlichen Einsatz, zu motivieren. Die Propagierung einer solchen Idee stellte dabei einerseits eine Parallele beispielsweise zur HJ dar, die in ihrem Wesen die Abenteuerlust von Pfadfindern und das Gemeinschaftserlebnis einer Gruppe Gleichaltriger mit ähnlichen Interessen verkörperte, und diente andererseits dazu, in den jungen Männern im Publikum Spannung und Vorfreude auf das zu wecken, was sie 1939 erwarten sollte: der Zweite Weltkrieg. Die in Hitlers Idealvorstellung einer Jugend, eines Militärs sowie eines ganzen Volks, erfüllt vom „nationalsozialistischem Geist“, für unverzichtbar erklärten Tugenden benennt auch Alexandra:

---

<sup>176</sup> aus dem Pressebericht in „Freiheit“ 1928, zit. n. Franke, Schlageter, S. 139

<sup>177</sup> Albert Leo Schlageter in seinen Briefen, zit. n. Franke, S. 139ff.

*Alexandra (zum Vater):* Bilde dir doch nicht ein, daß du uns auf dem Gewissen hättest! Dieser alte, liebe Hochmut der Schulmeister! Als ob Jugend nichts wäre als nur Beweis eurer Lehrsätze und Schulstunden! Was weißt du, alter Vater, von dem Fieber, das in ihnen lebt. Was weißt du von dem Brudertum, das in ihnen ist! Stünde Friedrich jetzt hier, er würde aufbrausen: Wenn ihr eure Jungen schon so und nicht anders erzogen habt, dann haltet gefälligst durch! Dann bitte im Unglück erst recht!! Kein Mensch verlangt von Euch Weißhaarigen Einsatz ... aber wenn ihr schon selber gebrauchsunfähig seid, dann fallt denen, die eure, eure Lehre zur Tat machen, die euren Idealismus verwirklichen, mit eurem Umfall nicht in den Rücken!! [S.132]

Lebendigkeit, Kampflust („Fieber“) und Kameradschaftlichkeit („Brudertum“). Diese „deutschen“ Tugenden würden von Generation zu Generation weitergegeben werden und wären daher, so die propagierte Botschaft, tief im deutschen Sein verwurzelt. Deshalb müssten sie unweigerlich auch im Denken und Handeln aller „arischen Volksgenossen“ des „Dritten Reichs“ Ausdruck finden. Zugleich tritt auch hier insofern wieder eine deutliche Ablehnung der Tugenden, für die die Weimarer Republik gestanden hätte, hervor, als dass Alexandra ihren Vater, der bereits von der „Systemzeit“ vereinnahmt worden wäre, zum Durchhalten und Nicht-in-den-Rücken-fallen auffordert („Wenn ihr eure Jungen schon so und nicht anders erzogen habt, dann haltet gefälligst durch!“ und „dann fallt denen, die eure, eure Lehre zur Tat machen [...] nicht in den Rücken!!“).<sup>178</sup>

*Schlageter:* Aber ich muß gehorchen! Dienen! Wo ist die Befehlsstelle, wo in aller Welt, die mir meinen Posten gibt...? Die zwei Meter Wirklichkeit, die zwei Meter Pflicht, die zwei Meter Front, auf die es ankommt...? Für die ich mich verbürge mit meinem Leben...?  
(Pause.) Helfen Sie mir, Fräulein Alexandra! Können Sie mir nicht helfen...?

*Alexandra:* Ich bin ein dummes Mädel. Bei mir können Sie nicht klug werden. Ich wollte mir bei Ihnen Rat holen... Es scheint... es ist uns allen nicht zu helfen...

*Schlageter:* Die da drüben wissen sich zu helfen!

*Alexandra:* Also gehen Sie hinüber.

*Schlageter:* Ich habe da nichts zu suchen. Mein Gewissen will ein Gesetz. Und mein Gefühl braucht einen Befehl! [S. 99]

Die Suche nach der „Befehlsstelle“, nach dem, was Schlageter Orientierung schenkt und ihm seinen tiefsten Sinn, seinen Ursprung wieder vor Augen führt, wird aus dieser Textpassage klar erkennbar. Die davor von Schlageter beschriebenen Erinnerungen an das Gefühl des Fronterlebnisses drängen ihn zu seiner vorwurfsvollen und zugleich herausfordernden Frage, die er indirekt an Alexandra, vielmehr an die Weimarer Regierung und den sich zurückhaltenden Offizierskorps stellt. Diejenigen Zuschauer, die ebenfalls im Krieg für Deutschland kämpften, sollten die Erinnerung an das Front-

---

<sup>178</sup> nochmals ein unterschwelliger Verweis Johsts auf die „Dolchstoßlegende“

erlebnis sowie die aus Schlageter ausbrechende Verzweiflung und Wut über die passive Haltung der damaligen Regierung teilen, um sich im Umkehrschluss umso mehr an der klaren Ausrichtung des „Führers“ und der Einbindung eines jeden „Volksgenossen“ in dessen Vorhaben zu erfreuen und dieses zu schätzen. Die Frage nach der „Befehlsstelle“, die den Befehl und damit den Anstoß zur Tat gibt, taucht ein weiteres Mal im Gespräch zwischen Schlageter und dem Reichswehrgeneral Exzellenz X auf. Der General (nach Panse und Wehner eine Allegorie auf den Generaloberst von Seeckt) antwortet darauf:

„Ihre Befehlsstelle ist ihr persönliches Gewissen.“

Das Gewissen, welches sich, vorausgesetzt es untersteht der „wahren“ nationalsozialistischen Gesinnung eines Soldaten, „natürlicher“ Weise für den Angriff zur Verteidigung des Vaterlandes und seines Volks ausspricht, ist es, das propagiert werden musste.<sup>179</sup> Heering zufolge sollte mit der Antwort des Generals hinsichtlich einer „Befehlsstelle“ an die Zuschauer herantreten werden, auf dass sich diese mit „ihrer gedanklichen Weltkonstruktion und ihrer Denkerfahrung einzuordnen“<sup>180</sup> gezwungen sähen. In propagandistischer Hinsicht war damit die Einordnung in die NS-Weltanschauung und ihr Gedankengut gemeint.

*Schlageter:* Ich meine, was den Marxisten 1918 unter dem Druck der Feindmächte recht war, müßte heute unter dem Druck der gleichen Mächte den Nationalisten billig sein. Wir haben das Recht, – der Franzose gibt es uns durch seine Besetzung – uns zu erheben und zu sagen: Verständigung, Verbrüderung im Sinne der Internationale erweist sich als Schwindel, also radikal nationale Regierung! Zum Teufel mit dem Novembersystem!

*Exzellenz:* Also Marsch nach Berlin?

*Schlageter:* Beides!! Eine Aktivierung des Widerstandes im Westen... Das deutsche Volk erwacht, und dann – das erwachte Deutschland reißt die Macht an sich!! [S. 106]

Johst propagiert mit den ersten Aussagen Schlageters die Vorstellung einer „radikal nationale[n] Regierung“, wie sie sich in der nationalsozialistischen Regierung Hitlers erfüllte und unter der sich ein national gesinntes Volk jeglichem Feind widersetzen könne. Die Überzeugung Schlageters von einem, durch den aktiven Widerstand, erwachenden deutschen Volks, das sich nicht nur gegen die Ruhrbesetzung wehrt, sondern der Unterdrückung durch den „Versailler Vertrag“ trotzt und seine Macht zurückerkämpft, überträgt Johst auf die deutsche Bevölkerung des „Dritten Reichs“. Er proklamiert damit, dass das deutsche Volk durch die Machtübernahme Hitlers die turbulenten

---

<sup>179</sup> Vgl. Panse in Theater heute 01

<sup>180</sup> 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 73

Jahre der Weimarer Republik überwunden hätte und nun seine Macht gegenüber dem Ausland und der ganzen Welt demonstrieren könne.

*Schlageter:* Ja, das Unbedachte! Der Gefühlsimpuls!!  
Und wenn wir Sprengungen aufziehen, so handeln wir impulsiv. Meine Frage: Ist dieser Impuls für Sie, Exzellenz, als Deutscher, verständlich?

*Exzellenz:* Das ist eine Doktorfrage.

*Schlageter:* Eine Gewissensfrage! [...]

*Exzellenz:* Schwer, eine Antwort zu finden...

*Schlageter:* Notwendig, zu suchen! Suchen Sie aber an der richtigen Stelle... in Ihrem Herzen, Exzellenz! [...]

*Exzellenz:* Gott verzeih mir! ... Gut oder böse, richtig oder falsch, ich würde mit dreißig Jahren zu euch stehen!! [...]

*Schlageter:* Dank, Exzellenz! [...] Das gute Gewissen des Reiches, Exzellenz, schlägt heute nur in Revolutionären! [S. 107]

Schlageter appelliert im Gespräch mit dem General an das „wahre“ deutsche Herz, Gefühl und Gewissen, dem sich selbst der General, in seiner eigentlich der Regierung gegenüber loyalen Stellung, im Inneren nicht widersetzen kann, und erhält auch die erhoffte Zustimmung. Die heimlich geäußerte Befürwortung des Generals für das Vorhaben Schlageters weist möglicherweise auf die Absicht Johsts, der eine Faszination für das Militär hegte, hin, eine eigentlich stets vorliegende Tugendhaftigkeit des Militärs im Sinne der im Ursprung eines „wahren“ Soldaten liegenden Kampfkraft und -Willigkeit zu propagieren. Eicher zufolge erfährt die preußische Geschichte besondere Achtung in den Wertevorstellungen der Nationalsozialisten. Er spricht dabei von einer „Glorifizierung preußischen Staatsgedankens, preußischer Tugenden, preußischen Militarismus“, wodurch das Preußentum mit seinen Idealen als „Vorläufer des Nationalsozialismus“<sup>181</sup> erscheinen sollte. Eine positive Darstellung preußischer und soldatischer Tugenden zeigte gewiss besondere Wirkung bei den im Publikum vertretenen NS-Funktionären aus dem Militärbereich und den Mitgliedern der SA und SS, die gerade zur Uraufführung in großer Anzahl vertreten waren. Die Propagierung einer tief verwurzelten Tugendhaftigkeit der Reichswehr durch das Stück erschließt sich auch insofern als passend, als dass Hitler nach den Umstrukturierungen 1933 offenkundig sehr bestrebt war, „seine Solidarität mit der Reichswehr“<sup>182</sup> zu beweisen, zwecks der von ihm anvisierten, schließlich brutal ergatterten Position des Oberbefehlshaber.

---

<sup>181</sup> Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 479

<sup>182</sup> Domarus, 1973: Hitler Reden, S. 344

Die persönliche Beantwortung der, indirekt ebenfalls an die Zuschauer, gestellten Gewissensfrage soll dem Publikum durch das Zugeständnis des Generals vorweggenommen werden. Schließlich laute die einzig „richtige“ Antwort „Ja“ zur Tat, die Schlageter und seine Kameraden aus Leidenschaft, dem „Gefühlsimpuls“, und Pflichtbewusstsein gegenüber dem Vaterland planten und schließlich umsetzten. In der Revolution stecke das „gute Gewissen“, heißt es von Schlageter. Johst verkündet damit eine Legitimation für die „nationale Revolution“ durch Hitler und seine Anhänger und fordert das Publikum auf, sich seiner „wahren“ deutschen Verpflichtung, als „Volksgemeinschaft“ in voller Hingabe und Überzeugung für das „Dritte Reich“ einzustehen, zu besinnen:

*Schlageter:* [...] ich suche ein Herz mit Haltung. Ein deutsches Herz ohne Verwirrung. Einen Mann, der keine Privatinteressen aufputzt, sondern der, wie immer er handelt, nur für Deutschland einsteht. [S. 109]

*Schlageter:* Ich habe von Ihnen, Exzellenz, gehört, daß das offizielle Deutschland mit uns keine Gemeinschaft wünscht. Wir sind verfemt. Ich für meine Person bekenne mich zu den Verfemten. Ich verzichte darauf, ein Held Ihres Vaterlandes zu werden. Ich verzichte sogar darauf, ein Held meines Vaterlandes zu werden. Ich werde Saboteur, Terrorist, Ehrloser, Verfolgter, Zuchthäusler... Es wird gesprengt! [S. 110]

Diese Textpassage zeigt Johsts Intention, eine umgekehrte Wirkung zu erzielen. Denn eben dadurch, dass Schlageter den Verzicht auf das Heldentum ausruft, verstärkt sich seine Überzeugung und sein unaufhaltsamer Wille, auch im Untergang alles für die Verteidigung Deutschlands zu geben, sodass ihm vom Publikum wiederum eine heldenhafte Attitude zugeschrieben werden konnte. Das Gefühl der Hingabe und des Glaubens an das Vaterland sowie an die deutsche Gemeinschaft stünden über dem Individuum und dessen persönlichem Bedürfnis.<sup>183</sup> Rühle sieht in diesen Sätzen einen Auslöser starker Emotionen, vor allem von Zustimmung im Publikum, hinsichtlich „der Emotionen jener Monate“<sup>184</sup>, in denen die französischen Truppen den vom ehemaligen Reichspräsidenten Cuno ausgerufenen „passiven Widerstand“ für gewaltsame Auseinandersetzungen und Verhaftungen nutzten. Dies waren Szenen der Gewalt und der Ausübung von Ungerechtigkeit, an die sich auch viele Personen im Publikum vom eigenen Erleben oder vom Hören-Sagen her erinnerten. Szenen, die durch die Präsenz in Schlageters Worten nun entsprechende, von Johst und letztlich auch vom NS-Regime gewollte, Emotionen auslösen sollten. Das, auch in seinen Gesinnungsschriften sowie Texten zum „neuen Theater“ mehrmals aufgegriffene, nationalsozialistische Prinzip der Unterordnung des

---

<sup>183</sup> Vgl. Fechter in der Deutschen Allgemeinen Zeitung

<sup>184</sup> in Theater heute 08/9, S. 62



Werts des Individuums unter den Wert der Masse, hier der Kameradschaft, verdeutlicht Johst auch durch folgende Textstelle:

*August:* [...] Ich verehere Sie sehr, Herr Schlageter. Das wollte ich Ihnen schon längst einmal sagen.

*Schlageter:* Weswegen? Weswegen mögen Sie mich?

*August:* Das läßt sich schwer sagen. Ihre Kameraden, alle, aber auch alle, legen ihre Hände für Sie ins Feuer... An einem solchen Menschen muß was dran sein...

*Schlageter:* (lacht herzlich.) Nichts ist an mir dran, Schneider... nichts Besonderes... Ich bin nur ein guter Kamerad, ein Mensch, der in der Kameradschaft das Herz seines Vaterlandes schlagen hört. Das ist alles!

*August:* Ja ... das *ist* aber auch *alles*! [S. 120]

Der Autor weist hier das Publikum einmal mehr auf die Wichtigkeit des Gemeinnutzes hin. Ein Gespräch zwischen Schlageter und Alexandra, in der er ihr seine Entscheidung *für* den aktiven Widerstand beichtet, ist ergänzend zu diesem Prinzip:

*Schlageter:* Sieh, Alexandra ... Ich hatte Angst vor dieser Aussprache [...] Ich hatte geglaubt, als ich dein Gesicht strahlen sah, mein Leben sei mein Privateigentum, und ich könne es verschenken, ich könne mich ausschalten aus der Gemeinschaft mit meinen letzten Kameraden [...] Mein Versuch schlug fehl! Mein Privatleben wäre Fahnenflucht!! Ich bin Soldat, Alexandra! Fahne und Zeit bleiben der Himmel über meinem Leben. Es gibt nur eine Schuld: das ist Mangel an Treue. [S. 124]

Die Proklamation: Es gilt, alles für die Gemeinschaft und das Volk zu geben. Ein privates Leben gäbe es nicht und schon gar nicht wäre dieses Privateigentum. Es gehöre voll und ganz Land und Volk und dient der treuen Hingabe für die Gemeinschaft und dem Zweck ihrer Stärkung. Zudem propagiert Johst durch die Reaktion Schlageters auf Augusts Kompliment nochmals das Bild des demütigen, sich seiner Bestimmung fügenden, befehlshörigen Soldaten. Dieser dient pflichtbewusst und mit brennendem Herzen seinem Vaterland. Diesem Ideal nachstrebend, sollte sich auch das Publikum seinem tiefsten deutschen Sinn beugen und in Liebe zum Vaterland handeln. Der Kamerad, in dem „das Herz seines Vaterlandes“ schlägt, ist ein im gesamten Damentext immer wiederkehrendes, emotional stark geladenes Motiv, so beispielsweise auch hier:

*Schlageter:* (zu Alexandra.) Uns bleibt der Abschied.

(Pause) [...] und wenn es dumm ist ... und wenn es falsch ist ... es geschieht und es geschieht aus einer wahnsinnigen Liebe ... Alexandra ...

*Alexandra:* Wahnsinnige Liebe. [S. 127]

Wie aus dem Gespräch zwischen August und Schlageter außerdem erkennbar wird, muss es eine Leitperson geben, für die man die „Hände [...] ins Feuer“ legen würde, zu der man aufschauen könne, galt es darüber hinaus zu betonen. Und während es im Stück Schlageter ist, zu dem Kameraden, Freunde und auch der General aufblicken,

stelle in der Realität Hitler die zu verehrende, ihren Schritten zu folgende Führerpersönlichkeit dar.

*August:* Die schwielige Arbeiterfaust, ich weiß es, Papa... Wer dran rüttelt ist Bourgeois ... und wer sie schüttelt: Genosse!

Du wirst es nicht glauben, Papa, aber es ist so: in der Jugend gelten diese alten Schlagworte nicht mehr... die sterben aus... Klassenkampf stirbt aus.

*Schneider:* So... und was lebt denn da auf?

*August:* Volksgemeinschaft!

*Schneider:* Und das ist kein Schlagwort...?

*August:* Nein!! Das ist ein Erlebnis! [S.113]

Zum ersten Mal verwendet Johst in seinem Damentext an dieser Stelle klar den Begriff der „Volksgemeinschaft“ und stellt dabei den in der NS-Ideologie vertretenen Gedanken einer Klassengrenzen überwindenden und damit der, von Klassenkämpfen bestimmten, Weimarer Republik überlegenen Gemeinschaft heraus. Zudem bezeichne „Volksgemeinschaft“ nicht nur das Schlagwort einer neuen, radikal national gesinnten Jugendbewegung, sondern ein „Erlebnis“. Die Vermittlung des Begriffs „Volksgemeinschaft“ als gemeinsames, vereinendes Erlebnis ist ein wesentlicher Bestandteil der NS-Ideologie und damit auch des Propagandaauftrags, dem Johst, mehrfach in seinem Stück, Folge leistet.

*Schneider:* So... und die Zukunft hat also deine Volksgemeinschaft?

Ja, was stellst du dir denn da eigentlich darunter vor? Arm, reich, gesund, krank, oben, unten, das hört bei euch alles auf, was? Ein soziales Schlaraffenland, wie...?

*August:* Siehst du, Papa ... oben, unten, arm, reich, das gibt es immer. Nur wie man diese Frage rangiert, das ist entscheidend. Wir sehen das Leben nicht in Arbeitszeiten zerhackt und mit Preistafeln versehen, sondern wir glauben an das Dasein als ein Ganzes. Wir wollen alle nicht mehr in erster Linie verdienen, sondern: dienen. Der einzelne ein Blutkörperchen in der Blutbahn seines Volkes. [S. 114]

Hier zeichnet sich die Lehrmotivation Johsts noch stärker ab. Der alte unverständige Reichspräsident Schneider und der junge lehrende Sohn August - ein Gefüge, das auf das NS-Theater übertragen werden sollte: auf der Bühne das propagandistische Lehrstück und im Zuschauerraum das zu belehrende, letztlich in seinem Bewusstsein, seiner Haltung und seiner Überzeugung zu beeinflussende Publikum. Die aus dieser Textpassage hervorgehende NS-Idee ist die der Formung der Einzelnen zum Ganzen, zur völkischen Masse („Der einzelne ein Blutkörperchen in der Blutbahn seines Volkes“). Der Glaube an „das Dasein als ein Ganzes“ sollte zwecks der Erziehung zur „Volksgemeinschaft“ dem Publikum als eines der höchsten Ideale propagiert werden.

*Schneider:* [...] Wir wollen den Frieden! Das sage ich dir, mein Junge, und ich stand vier Jahre im Feuer für das Deutschland, wie es heute ist und wie es bleibt, solange ich atme!

*August:* Nein!! Und das sage ich dir, der ich keine Ahnung habe von einer Materialschlacht und Trommelfeuer und Flammenwerfern und Tanks. Wir Jungen, die wir zu Schlageter stehen, wir stehen nicht zu ihm, weil er der letzte Soldat des Weltkrieges ist, sondern weil er der erste Soldat des Dritten Reiches ist!! [S. 115]

Schlageter repräsentiert den sicheren ersten Stein, auf dem das ihm folgende „Dritte Reich“ gebaut werden würde beziehungsweise sich mit der Machtübernahme Hitlers nun aufbauen würde. Soldat meint in diesem Zusammenhang aber nicht nur den Berufsstand, sondern „Soldat als Existenzform“<sup>185</sup>, das Soldatische als Grundlage für Existenz – auch der des NS-Staats und des in ihm wohnenden „nationalsozialistischen Geistes“<sup>186</sup>, so die Propaganda. Johst betont mit dem Statement von August die „Vorbottenrolle“ Schlageters, der das Anbrechen einer „neuen Zeit“ nicht nur gesehen hätte, sondern diese mit sich selbst und seinem aufopfernden Kampf hätte beginnen lassen. Seine Absicht, Schlageter als „Frühnationalsozialisten“<sup>187</sup> darzustellen, ist hier von wesentlicher Bedeutung. In propagandistischer Hinsicht erfüllt diese zum „Schicksal“ verbogene Verbindung des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen den Zweck der Verherrlichung der Errichtung des „Dritten Reichs“ sowie der Verehrung Hitlers als siegreichen Anführer dieses großen Plans, der am 30. Januar 1933 erst richtig in die Tat umgesetzt wurde.

*Schlageter:* [...] Mißtrauen gibt es zwischen uns nicht, sondern nur: gute Kameradschaft. Bedenken Sie: Sie sind erstens sehr jung. Zweitens: die Stellung Ihres alten Herrn. Sie schädigen seine Stellung in seiner Partei...

*August:* Partei! Partei!! Was kümmern mich Parteien!

*Schlageter:* Sie ergreifen in diesem Augenblick Partei, Schneider!

*August:* Die Partei Deutschland! [S. 120]

Für das aus diesem Text hervorgehende Ausblenden von Parteien im Sinne eines Parteienstaats („Partei! Partei!! Was kümmern mich Parteien!“) sprechen die von Hitler und seinem Regime nach der Machtübernahme durch die Zerschlagung von Parteien und die Aufhebung der Wahlen zügig abgeschaffte Parteiendemokratie, wie sie in der Republik bestand. An ihre Stelle trat die „Partei Deutschland“, die NSDAP, welche sich in radikal nationaler Gesinnung für das deutsche Volk einsetze. Mit der „Partei Deutschland“ sind außerdem diejenigen gemeint, die sich in ebenso nationalistischer Gesinnung und Opferbereitschaft, wie der zur NS-Vorbildfigur stilisierte Schlageter und seine

---

<sup>185</sup> Franke, 1980: Schlageter, S. 108

<sup>186</sup> Alfred Baeumler sagt 1933 aus, dass Nationalsozialismus geistig „die Ersetzung des Gebildeten [sc. des theoretisch gebildeten Menschen] durch den Typus des Soldaten“ bedeuten würde, zit. n. Franke, S. 108

<sup>187</sup> Franke, 1980: Schlageter, S. 110

Kameraden, für Deutschland einsetzen würden. Ein Appell an die Zuschauer, um Zustimmung und Begeisterung für Land, „Führer“ und Partei zu erzielen. Für eine immense Fürsprache gegenüber der NSDAP sprächen übrigens die 1933 und 1934 in hohem Maße ansteigenden Mitgliederzahlen. Dennoch sei betont, dass eine tatsächliche positive Auswirkung der NS-Propaganda auf die Haltung und das Handeln der Zuschauer allein daraus nicht geschlossen werden kann.

*Exzellenz:* [...] Ich bin ein alter Mann. Ich bin bereit, vor die Schranken zu treten. Jeder Tropfen Blut wurde nach bestem Wissen und reinem Gewissen eingesetzt und geopfert! Ein verlorener Krieg ist kein Grund, seinem Glauben abzuschwören! Er ist nur Grund, den Sieg tiefer, fanatischer und frömmere zu beschwören!! [S. 132]

Aus dem Satz des Generals geht ein deutlicher national gestimmter Aufruf hervor, der sich nicht nur an die anderen Figuren richtet, sondern auch das Publikum durch Zustimmung in Aufbruchsstimmung versetzen sollte, insbesondere weil dieser nun selbst von einer der hochrangig Positionierten kommt. Den scheinbaren Sieg des NS-Regimes über die Depression der Nachkriegszeit sollte das Volk noch impulsiver feiern, indem es, nicht zuletzt durch das Stück und den hier ausgerufenen Appell des Generals, aufgefordert wurde, die „nationale Revolution“, vielmehr noch ihren „Führer“, „tiefer, fanatischer und frömmere zu beschwören“.

*Schneider:* [...] Ich habe keine Zeit! Wenn mich meine Leute jetzt im Stiche lassen und bloß intervenieren, wie Sie das nennen ... dann schmeiße ich ihnen den Kram hin ... dann pfeife ich auf die Ehre ... dann pfeife ich auf den Stehkragen!! [...] Und wenn die Franzosen mir meinen August umbringen oder verschleppen, und wenn unsere Regierung das, das duldet, dann bringe ich die Regierung um! Dann pfeife ich auf diese feigen Burschen ... dann bin ich wieder Revolutionär!! [...]

*Exzellenz:* Noch ist es ja nicht soweit.

*Schneider:* Wer hat es denn überhaupt soweit gebracht?

*Exzellenz:* Ihre Kameraden aus den vier Frontjahren bestimmt nicht, Herr Unteroffizier! ... Ich fürchte, Ihre Genossen, Herr Regierungspräsident!

*Schneider:* Genossen ... Genossen ... Wo sind sie denn jetzt? [...] Ja, Professor: unsere Jungs!! Wir müssen zusammenstehen wie unsere Söhne... [S. 134]

Mit dem emotionalen Ausbruch des Reichspräsidenten, entsprungen aus dem „kraftgenialischen Rauschzustand“<sup>188</sup> Johsts, in welchen er öfter gerate, rechnet der Autor ein letztes Mal mit der Weimarer Republik ab und nimmt sich zur deutlichen Betonung dessen diejenige Figur, welche repräsentativ für die Weimarer Regierung selbst stand. Der unzureichenden Handlungsbereitschaft der Regierenden droht Schneider sogar mit Mord („wenn unsere Regierung das, das duldet, dann bringe ich

---

<sup>188</sup> Premierenkritik im Berliner Tageblatt vom 21. April 1933

die Regierung um!“), nimmt, im Einklang mit dem General, klar Stellung gegen seine „Genossen“ ein und erkennt in sich selbst den von den Nationalsozialisten als siegreichen Überwinder der „Systemzeit“ typisierten Revolutionär. Durch die radikale Entscheidung des Reichspräsidenten sollen nicht nur die letzten Sympathisanten der Weimarer Republik im Publikum eingeschüchtert und besser noch zur sofortigen Bewusstseinsveränderung gedrängt werden. Johst will durch sein dramatisches Schaffen darüber hinaus ein klares, auch persönliches Zeichen *gegen* die Weimarer Republik und *für* den Nationalsozialismus, insbesondere für Hitler setzen.<sup>189</sup> Die aus vielen Textpassagen des Dramentexts deutlich gewordene Verspottung und tiefe Abneigung gegenüber der Weimarer Republik teilte der Autor mit vielen Dramatikern seiner Zeit, und, besonders wichtig für die positive Wirkung der Propaganda, mit der Mehrheit des Publikums<sup>190</sup>, obgleich es nach dem Verdrängen und systematischen Ausschalten sämtlicher politischer Gegner 1933/34 weniger noch um die Mobilisierung gegen die „Schuldigen“ als vielmehr um die Rechtfertigung und Zustimmung für das radikale Handeln gegen die propagierten Feindbilder ging. Die geäußerte Antipathie gegenüber der Republik war ab 1936/37, nachdem sich der NS-Staat „innenpolitisch konsolidiert“ und das NS-Regime der Bevölkerung seine nationalsozialistischen Ideen und Überzeugungen eingetrichtert hatte, auf den Theaterbühnen nicht mehr aktuell. Zum Schluss dieser Textpassage wird ein weiteres Mal das NS-Ideal der „Volksgemeinschaft“ propagiert: „Wir [ob jung oder alt, ob Soldat, Arbeiter oder Angestellter, *alle* „arischen Volksgenossen“] müssen zusammenstehen“.

*Alexandra (nach der Urteilsverkündung zu Vater, Mutter und Exzellenz):* Zum Heulen...? Das ist zum Lachen! Zwanzig Millionen Deutsche zuviel ... nicht wahr? Herr Poincaré hat recht!! Hier herrscht ja französisches Recht. Sein Wort gilt!! Man bringt einander ihm zuliebe um... [...] Bitte, bitte, Herr Poincaré, liefern Sie uns die Stricke. Wir hängen uns auf, wir zwanzig Millionen! Zwanzig Millionen zuviel... und sie glauben es, die gutgläubigen Deutschen... Sie haben Angst... Angst... Angst! Sonst würden sie aufstehen wie ein Mann und in die Welt hinaus-schreien: Zwanzig Millionen zu wenig!! Rächer würden aus dem Schoße der Mütter erstehen!! Und das zärtlichste Deutschland würde die Welt überwältigen! Zwanzig Millionen zu wenig!!! [S. 138]

Ekstatisch lässt sich Alexandra in dieser Textpassage über die passive, sich fügende, in ihren Worten sich dem Feind gar freiwillig hingebende, deutsche Bevölkerung aus („Man bringt einander ihm zuliebe um [...] Bitte, bitte, Herr Poincaré, liefern Sie uns die Stricke. Wir hängen uns auf“) und fordert Zusammenhalt, bedingungslose Willensstärke, Kampfbereitschaft und einen aggressiven aktiven Widerstand gegen jegliche Fremdherrschaft („Sonst würden sie aufstehen wie ein Mann und in die Welt hinaus-

---

<sup>189</sup> seiner Verehrung Hitlers verleiht Johst bei der Uraufführung seines Stücks nochmals Ausdruck, indem er nach der Aufführung, neben seinen Darstellern auf der Bühne stehend, allen voraus die Hand zum Hitler-Gruß hebt. Vgl. Abbildung XI in den Anlagen, S. XV

<sup>190</sup> Vgl. Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 568

schreien: Zwanzig Millionen zu wenig!!“). Mit diesen Worten richtet sie sich auch an das Publikum, aus dem die „Rächer“ der Schlageter-Gruppe und jener deutschen „Volksgenossen“, welche ebenfalls von der nationalen Idee eines mächtigen Deutschlands mit einem starken deutschen Volk überzeugt gewesen waren, hervorgehen würden. Ihr Auftrag bestünde in der Formierung eines „reinrassigen“, radikal nationalistischen Deutschlands, das zur Großmacht anschwellen und schließlich die Welt beherrschen würde („Und das zärtlichste Deutschland würde die Welt überwältigen!“). Die damit propagierte NS-Vorstellung einer Weltherrschaft unter der „arisch“-deutschen Nation ist deutlich.

*Alexandra weiter:* Ich höre nur die Clairons... das Lastauto, das Schlageter zur Schädelstätte schleppt... die Salve ... die Salve... und ich lache... lache... lache...[S. 138]

Die Nennung der „Schädelstätte“ assoziiert schnell das Bild von der Kreuzigung Jesus Christus‘, da dieser auf dem Hügel Golgatha, auch Schädelstätte genannt, hingerichtet wurde. Im Fall von Jesus waren es Nägel, die ihn durchbohrten, bei Johsts Schlageter ist es eine Anzahl gleichzeitig abgefeuerter Schüsse („die Salve...die Salve“). Das Bild des durch seinen Opfertod für die Christenheit zum Märtyrer gewordenen Jesus‘ sollte vom Publikum auf den sich, für seine und die der ganzen deutschen Nation geltende Überzeugung, aufopfernden Schlageter übertragen werden. Der betonte Hohn Alexandras über das Urteil des französischen Gerichtshofs macht deutlich, wie Schlageter anzusehen galt: als Sieger, als Held für das „wahre“ Deutschland der Weimarer Jahre und als Vorläufer der Heldenfigur des „Dritten Reichs“: Hitler. Die propagandistisch angelegte Rolle Schlageters als Vorbote oder auch Erstling einer mit Hitlers Machtübernahme neu anbrechenden Zeit, zeigt sich in den Schlussworten des Freiheitkämpfers:

*Schlageter: (wendet sein Gesicht nach links[zum Publikum sprechend]):* Deutschland! Ein letztes Wort! Ein Wunsch! Befehl!!! Deutschland!!! Erwache! Entflamme!! Entbrenne! Brenn ungeheuer!! [S. 139]

Hinsichtlich des zeitlichen Rahmens, in dem das Stück spielt, sind Schlageters Schlussworte der Ruf von der Gegenfront zur Weimarer Republik, die sich selbst und der „wahren Erfüllung“ Deutschlands mit ihrer passiven und alles akzeptierenden Regierungsweise im Weg gestanden hätte.<sup>191</sup> Mit Blick auf die propagandistische Ausrichtung des Stücks durch den gesprochenen Text ist es Johsts großer, letzter Appell, der sich direkt an das Publikum richtet. Dabei steigert sich der Aufruf von „Wort“ über „Wunsch“ zu „Befehl“ sowie von „Erwache“ über „Entflamme“ zu „Brenn ungeheuer“. Dadurch sollte die Dringlichkeit des Aufrufs verdeutlicht und die Wirkung auf die

---

<sup>191</sup> Vgl. Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 17

Zuschauer Wort um Wort intensiviert werden. Mit den Schlussworten zielte Johst darauf ab, den deutschen Bürgern bewusst zu machen, dass sie ihr Land nicht mehr als liberale und soziale Republik, sondern als eine „wiederzugewinnende nationale Einheit“<sup>192</sup> zu verstehen hatten. Es ist der Ruf zum Aufbruch zu Größerem, der sich dank Hitlers „Machtergreifung“ nun vollziehen würde.

### 3.4.4 Gestik

Im Nebentext des Stücks liegen kaum Anweisungen zur Gestik vor. Jedoch gibt es drei Momente, in denen die Gestik sich in besonderer, sehr ausdrucksstarker Weise hervor- tut. Diese Momente sind im Folgenden beschrieben und erläutert.

Alexandra nach dem Abschied von Schlageter im Gespräch mit dessen Burschen Peter:

*Peter:* [...] Im übrigen aber: man weint nicht vor sich hin!

*Alexandra:* Ich habe nichts zu lachen, Peter.

*Peter:* [...] Das Weinen stellt man ab, Fräulein... So!... Sehen Sie ... wie gut das geht ... Man muß bloß wollen! Und das Lachen ... Sehen Sie, das macht man so... (Er nimmt seine beiden Hände und zieht mit seinen zwei Daumen ihren Mund breit und mit den beiden Zeigefingern die Augenbrauen nach.) Jetzt lachen Sie für mich...

*Alexandra:* Und wenn der Herr Leutnant fragt...?

*Peter:* [...] „Ein tapferes Ding, die junge Dame da, die Schwester von Thiemann“, sage ich da so ganz nebenbei ..., „Als Sie [sc. zu Schlageter] gegangen waren... stand sie [sc. Alexandra] im Zimmer und lächelte vor sich hin... so schön, wie ein Modellkopp aus Wachs im Schaufenster von einem Friseurladen... Ja, so ein Leutnant, der verdreht Köpfe...“ Und dann sagt der Herr Leutnant [sc. Schlageter]: „Peter! Du bist das größte Rindvieh auf Gottes Erdboden!“ So ... und jetzt geht das Lachen schon besser ... nicht wahr?

**(Alexandra nickt tapfer, sie hält beide Daumen und hebt dabei beide Hände über die Schultern, in der Höhe ihres Hauptes. Vorhang.) [S. 18]**

Die den dritten Akt abschließende Geste Alexandras lässt sich als Siegerpose verstehen, mit der sie ihre Befürwortung zu Schlageters Vorhaben, aber vor allem ihre Zuversicht und Liebe für ihren Helden ausdrückt. Mit dieser, in gezielter Inszenierung, das Ende des dritten Akts ankündigenden Geste soll auch in den Zuschauern Hoffnung, Zuversicht und Siegessicherheit geweckt werden, die allesamt in der Heldenfigur Schlageter begründet sind. Alexandra vermittelt durch

---

<sup>192</sup> Rühle in Theater heute 08/9, S. 62

ihre Schlusshaltung das bedingungslose Vertrauen und Einstehen für Schlageter in der Überzeugung, dass sein Handeln der Bestimmung des deutschen Volks und des Vaterlands entspräche. Eine Überzeugung, die auch der charismatischen<sup>193</sup> Führerpersion Hitler entgegengebracht werden sollte, da in ihm, wie in der Figur Schlageter, stets der Erlöser und Heilsbringer, schließlich der „wahre“ Sieger Deutschlands, dem alle Ehre gebühre, zu erkennen sei – so die ideologisierte und daher im übertragenen Sinn dem Publikum der „Schlageter“-Aufführungen sowie der gesamten deutschen Bevölkerung propagierte Rolle Hitlers. Dass Johst und Regisseur Ulbrich in der Gestik Alexandras eine große Ausdruckstärke und Wirkungsmacht sahen, bestätigt sich dadurch, dass Alexandra die gleiche Pose, dieses Mal jedoch in ekstatischer Weise, am Ende der langatmigen Warteszene im vierten Akt (Alexandra und ihre Eltern, Peter, der General und der Reichspräsident Schneider warten auf die Urteilsverkündung) wiederholt und damit auf die Hinrichtung Schlageters hindeutet:

*Alexandra (wurde per Telefon über das Urteil, die Todesstrafe für Schlageter, in Kenntnis gesetzt):*  
Ich höre nur die Clairs... das Lastauto, das Schlageter zur Schädelstätte schleppt... die Salve ...  
die Salve... und ich lache... lache... lache...

**(Schreit gellend wie im Wahnsinn auf, wirft ihre Fäuste, die den Daumen halten, über den Kopf. Jähe Dunkelheit überfällt die Szene. Vorhang.)** [S. 138]

Die Erschießung Schlageters sollte, hinsichtlich der propagandistischen Funktion, nicht als Sieg der französischen Justiz, sondern als Sieg eines nationalen Helden, dem „ersten Soldaten des Dritten Reichs“, gewertet werden. So erfolgte abermals eine intendierte Beeinflussung des Publikums, das im hier durch Alexandras überschwängliche Geste proklamierten Triumph Schlageters die Vorstufe des durch Hitlers Machtübernahme erzielten Siegs, den Auftakt einer „nationalen Revolution“, sehen sollte.

*Schneider (vor allen Anwesenden in der Warteszene):* [...] Wenn mich meine Leute jetzt im Stiche lassen und bloß intervenieren, wie Sie das nennen [...] dann pfeife ich auf die Ehre... dann pfeife ich auf den Stehkragen!! [...]

**(Er reißt an seinem Kragen.)** [S. 134]

---

<sup>193</sup> meint hier kein positiv besetztes Attribut, sondern bezieht sich auf das besondere politische Talent Hitlers und eine, durch seine intensiven Bemühungen und Erfolgsergebnisse sowie wesentlich durch die Unterstützung seiner einflussreichen elitären Anhänger entstandene, bis Kriegsende und in traurigen Einzelfällen darüber hinaus anhaltende „soziale Beziehung“ zwischen ihm als ausstrahlungsstarken „Führer“ und der davon angezogenen, faszinierten, mehrheitlich enthusiastisch folgenden Bevölkerung.



Das hier dargestellte Bild des Reichspräsidenten, der seinen Kragen gewaltsam entfernt, ist auch als symbolischer Akt zu verstehen. Der Kragen steht für die elitäre „Bonzen“-Regierung der Weimarer Republik. Diesem Bonzentum schwört Schneider in der „schlimmsten Stunde“, dem Warten auf Nachricht und Urteil über die Ruhraktion, ab, indem er sich den Kragen, über den sich seine Zugehörigkeit zur Weimarer Elite nach außen hin definierte, demonstrativ entreißt. Die Botschaft an das Publikum ist, wie auch aus dem Kapitelpunkt 3.4.3 stark hervorgeht, die offenkundige Abwendung von der wenig geschätzten „Systemzeit“.

### 3.4.5 Bühnenbild

Benno von Arent, seit Mai 1932 Mitglied der NSDAP, rief 1932 die KfdK<sup>194</sup> ins Leben und arbeitete als Präsident dieses Zusammenschlusses diverse Bühnenbilder, ab 1933 erste staatliche Aufträge, aus. 1936 wurde er zum Reichsbühnenbildner ernannt.

In dem von Arent für „Schlageter“ gestalteten Bühnenbild ist die nationalsozialistische, klassizistisch-monumentale Baukunst, die in den dreißiger Jahren, vor allem Mitte der Dreißiger, auch das Bühnenbild der Theater beeinflusste, mehrmals zu erkennen. Arent bedient sich des Bildes der großgliedrig geformten, einfach gehaltenen, kahlen Räume von „ernster, pathetischer Strenge“<sup>195</sup>, indem er vorwiegend nur die für die jeweiligen Szenen wesentlichen Möbel verwendet und auf eine Vielzahl von Requisiten verzichtet. Dadurch wirkt der Bühnenraum kühler und größer und stellt das Agieren der Schauspieler und deren Reden in den Fokus. Wie in einer großen, leeren Halle schallen die Worte der Figuren in den Zuschauerraum und erhalten auf diese Weise eine größere Intensität und Macht, was der düsteren und mystischen Stimmung wie dem heroischem und aufweckendem Motiv des Stücks zu Gute kommt. So sticht das Bühnenbild in den ersten drei Akten nicht besonders hervor. Die bespielten Räume, dazu zählen das Zimmer, in dem sich Schlageter und seine Kameraden aufhalten, das Büro des Regierungspräsidenten, sowie das Wohnzimmer der Familie Thiemann, sind eher praktisch eingerichtet und entsprechen dem damals üblichen Stil, wie er in einem einfachen Studentenzimmer, in einem mehr funktional als übermäßig repräsentativ eingerichteten Arbeitszimmer oder in der gemütlich, in einigen Dingen schick, nicht aber pompös gestalteten Wohnung einer gut bürgerlichen Familie vorzufinden war. Erst in der letzten Szene des vierten Akts, der Hinrichtung Schlageters, gewinnt das Bühnen-

---

<sup>194</sup> ehemals „Bund nationalsozialistischer Bühnen- und Filmkünstler“, später KddK

<sup>195</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 30

bild an enormer Ausdruckskraft, weshalb im Folgenden lediglich das Schlussbild betrachtet wird:

*Aus dem Nebentext:* [...] Das letzte Bild schließt sich wie eine Vision der Szene an. [...] Schlageter, Rücken zum Publikum, steht steil, Hände auf den Rücken mit einem Seil gebunden, dessen Ende zur Erde schleppt, als ob er die ganze Erde trüge. Dämmerlicht. Nur Schlageter steht im Lichtkegel der Scheinwerfer des Lastautos [...] Ein französischer Sergeant schlägt ihm mit dem Gewehrkolben in die Kniekehlen, so daß er in die Knie bricht. Im Hintergrund riegelt den Horizont, wie schwarzes Mauerwerk, ein französisches Peloton ab, das zur Exekution bereit steht.



Abbildung 2: Skizze vom „Schlageter“-Schlussbild von Benno v. Arent

Das Schlussbild weist eine religiöse Symbolik auf. Schlageter erinnert in seiner körperlich gebrochenen Haltung an den einst am Kreuz hängenden Jesus Christus: mit dem Rücken zum Publikum gerichtet, auf die Knie gefallen, die Hände mit einem Seil auf den Rücken gebunden, am Horizont der lückenlos aufgereichte Exekutionstrupp. Der Umstand, dass Arent bereits als Teenager, während seiner siebenjährigen (1908 bis 1915) evangelischen Schulerziehung im Evangelischen Pädagogium in Godesberg am Rhein, persönlich in Berührung mit dem christlichen Glauben kam, spräche für eine

religiöse Untermalung des Schlussbilds.<sup>196</sup> Der Einfluss religiöser Symbolik in das Bühnenbild der Schlusszene lehnt möglicherweise auch an die Rede des ehemaligen Reichskanzlers Cuno zur Einweihung des Schlageter-Nationaldenkmals vom Mai 1931 an: „Seine [sc. Albert Leo Schlageters] letzte Tat war die Versöhnung mit Gott, sein letztes Wort ein Gruß an Deutschland“<sup>197</sup>. So wie Johst letzteren Aspekt in sein Drama

<sup>196</sup> Vgl. der in der Ich-Person verfasste Lebenslauf von Benno von Arent in Wulf, 1964: Theater im Dritten Reich, S. 108

<sup>197</sup> Zit. n. Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 739

aufnimmt und die letzte Szene des Stücks mit einem an das deutsche Volk, repräsentiert durch die anwesenden Zuschauer, appellierenden Schlusswort beendet, liegt die Vermutung nahe, dass Johst auch ersteren Aspekt aus dem Zitat von Cuno in der Gestaltung des Schlussbilds umsetzen ließ. Johst glorifiziert den Untergang, also die Erschießung Schlageters, durch eine „Entrückung in den Himmel“<sup>198</sup>, gleich der Verherrlichung Christus‘ durch dessen Opfer am Kreuz. Diese „Entrückung in den Himmel“ setzt Arent durch seine Inszenierung des Schlussbilds als Apotheose effektiv um.

An dieser Stelle sei aber auch gesagt, dass sich die Einbeziehung von Religion, gemeint ist der christliche Glaube und die in ihm bestehenden Überzeugungen und Wahrheiten, insbesondere von der Opfergabe Jesus Christus‘ am Kreuz, in Theaterstücken des „Dritten Reichs“ generell als schwierig erwies. Grund hierfür waren die „schwankenden Beziehungen zwischen Kirche und Staat“<sup>199</sup>, wie aus mehreren Meldungen, vor allem der katholischen, teils auch der protestantischen Kirchenvorstände, deutlich wird.<sup>200</sup> Dass in den Stücken des NS-Spielplans, gerade in den gegenwartsnahen Stücken, auf christliche Überzeugungen und Glaubenswahrheiten Bezug genommen wurde (gemeint sind nicht die unterschwelligen oder offenkundigen Negativäußerungen über die Kirche), geschah also eher selten. Hitler selbst sprach gerade in seiner Anfangszeit als Reichskanzler betont oft von Gott, Glaube, Segen und Vorherbestimmung und kreierte sich selbst als „homo religiosus“<sup>201</sup>, hielt der katholische Glaube, in dem Hitler aufwuchs und erzogen wurde, doch noch lange in ihm an.<sup>202</sup> Diesen trug er, wenn in seinen Augen gerade passend oder nützlich, bewusst nach außen, bis ab 1937 andere Ziele im Vordergrund standen, für die Religion nicht mehr sonderlich zu gebrauchen war. Aber auch Goebbels wünschte und förderte intensiv die Propagierung einer „Stilisierung“ von Nationalsozialismus und Religion.<sup>203</sup> Ein Beispiel dafür ist die hier untersuchte Finalszene und ihr Bühnenbild, dessen christliches Motiv einer germanisierenden Umdeutung unterzogen wurde und damit anders, nämlich als „nordisch“ und „arteigen“, verstanden werden sollte. Die NS-Funktionäre und maßgeblichen Gestalter im Theaterbereich wie im gesamten Kulturbereich waren darum bemüht, eine „neue Religion“ deutsch-germanischen Ursprungs, Wehler spricht

---

<sup>198</sup> Rühle, S. 19

<sup>199</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 544

<sup>200</sup> Vgl. Äußerung des Hagener Kirchenblatts über die Uraufführung des Stücks „Wittekind“ von Edmund Kiß im Hagener Stadttheater am 24. Januar 1935 in Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 194

<sup>201</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 798

<sup>202</sup> Vgl. Domarus, 1973: Hitler Reden, S. 16

<sup>203</sup> Vgl. Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 618

von einer „monopolistischen Säkularreligion“<sup>204</sup>, zu schaffen, die, insbesondere hinsichtlich des Führerkults, Parallelen zum in Deutschland verbreiteten Christentum aufwies, und sich diesem in gewissen Punkten anglich, beispielsweise bezüglich des Heilands- und Erretterbilds von Jesus Christus. Durch solche Anpassungen sollte das Gefühl von Fremdartigkeit oder Unglaubwürdigkeit dieser „Säkularreligion“ im Volk vermieden werden. Mit Erfolg, zumal die Mehrheit der Deutschen beider Glaubensrichtungen, katholisch und im höheren Maße protestantisch<sup>205</sup>, wie auch der Großteil des Publikums „loyal zum Staat“<sup>206</sup> stand, auf die Illusionen eines Obrigkeitsstaats vertrauend, der sich gegen den Atheismus und den „gottlosen Kommunismus“<sup>207</sup> sowie gegen die Juden als diffamierte „Gottesmörder“ richtete.

Durch die direkte Gegenüberstellung von Erschießungskomitee und Publikum, mit dem Schlageter durch seine körperliche Ausrichtung (er ist, wie die Zuschauer auch, mit Körper und Gesicht gerade zum Erschießungskomitee gerichtet) nahezu verschmilzt, wird das Publikum, wie in keinem anderen Moment des Stücks, direkt und vollends in das Geschehen eingebunden. Das Stück geht restlos auf die Zuschauer über.<sup>208</sup> Schließlich entsteht das Gemeinschaftserlebnis, durch welches jeder einzelne Zuschauer stimuliert, aktiviert, und, Ziel der Propaganda, in seiner Haltung hin zum Bekenntnis zu „Führer“ und Reich beeinflusst werden sollte.

### 3.4.6 Stimmung

Mit Ausnahme der Schlusszene bleibt das Stück in seiner Stimmung tendenziell naturalistisch, obgleich sich sowohl Johst, Arent und Ulbrich in ihrer nationalsozialistischen Gesinnung und entsprechend nationalsozialistischen Arbeitsweise, als auch der Nationalsozialismus generell gegen den naturalistischen Stil und für dessen Überwindung einsetzten. Dass sich dieser Überwindungsprozess jedoch als schwierig und langwierig erwies, bestätigt unter anderem Rühle, da der Naturalismus das Theater im Vergleich „sehr viel entscheidender geprägt“<sup>209</sup> hat, als die auf ihn folgenden Stilrich-

---

<sup>204</sup> Wehler, S. 618. Wehler bezieht sich dabei auf die Aussage Hitlers im August 1933, der zufolge der NS „selbst eine Kirche werden müsse“.

<sup>205</sup> In der evangelischen Kirche spalteten sich die nationalsozialistisch gesinnten „Deutschen Christen“ von den ursprünglichen Glaubensgeschwistern der „Bekennenden Kirche“ ab.

<sup>206</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 548

<sup>207</sup> Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 798

<sup>208</sup> Vgl. ebda.

<sup>209</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 41

tungen. Diebold spricht von einer „Mischung der Stile“<sup>210</sup>, aus Naturalismus (vorwiegend in Akt I bis einschließlich III) und Symbolik im Schlussbild.

Im dritten Akt werden die Vorbereitungen Schlageters und seiner Kameraden auf die geplanten Sprengstoffanschläge gezeigt. Es herrscht eine konzentrierte und zugleich vorfreudige Stimmung, getragen von Kampfgeist, Tatendrang und Zuversicht. Alles wird Schritt für Schritt durch- und abgesprochen, Aufgaben verteilt und Posten zugewiesen. Zur Stimmungssteigerung tragen einige der bei der Planung anwesenden Kameraden bei, indem sie ein heiteres, an vielen Stellen sarkastisches und dabei sexuelle Anspielungen nicht auslassendes Lied anstimmen. So zeichnet sich das Bild einer, den Militärstrukturen gleichenden, organisierten Miniatur-„Volksgemeinschaft“ ab, wie sie im größeren Ausmaß im Nationalsozialismus entstehen sollte. Das positive und notwendige Erlebnis einer „Volksgemeinschaft“ musste propagiert werden. Ein solches konnte Johst, Arent und Ulbrich *auch* durch das oben beschriebene Bild der Aktionsvorbereitung gelingen.

Die Stimmung im vierten Akt findet in der „energischen Zusammenfassung“ ihren Höhepunkt: Die Energie läßt sich während des sich über mehrere Szenen erstreckenden, langgezogenen Wartens auf das Urteil bis zur plötzlich, wie auf einen Schlag eintreffenden Urteilsverkündung per Telefon ins Extremste auf, um sich dann, bei der Urteilsvollstreckung, voll zu entladen. In der rein akustischen Vorbereitung der Finalszenen durch das nicht sofort einer Person oder einem Objekt zuzuordnende Ertönen der Motoren von Lastautos und den Lärm der Clairons nimmt das Stück in leichter Form Wesenszüge des Agitprop auf. Dafür setzt die Inszenierung des Schlussbilds zu Beginn auf eine prägnante sinnliche Wahrnehmung, die Wahrnehmung durch das Gehör, ohne dem Zuschauer schon die dazugehörigen Bilder zu präsentieren<sup>211</sup>. Zudem ist der Vorhang heruntergelassen und durch die komplett in Dunkelheit getauchte Bühne kann auch kein Lichtstrahl unter dem Vorhang oder durch einen Spalt in den Zuschauerraum hineindringen. Es wird auf den folgenden kriegsähnlichen anmutenden, brutalen und energiegeladenen Höhepunkt, die Erschießung, angespielt, indem man den Zuschauer langsam auf das große, ihn erwartende Ereignis einstimmt. Erst kurz bevor der Geräuschpegel das Maximum erreicht hat, hebt sich der Vorhang. Plötzliche „Totenstille“<sup>212</sup> setzt ein. Die Bühne ist noch immer fast dunkel, nur der in die Knie gegangene und mit

---

<sup>210</sup> Premierenkritik in Frankfurter Zeitung vom 25. April 1933

<sup>211</sup> Vgl. Klotz über „akustische und optische Sinnbildkürzel“, 1976: Dramaturgie des Publikums, S. 247

<sup>212</sup> aus dem Nebentext

dem Rücken zum Publikum gedrehte Schlageter befindet sich im Lichtkegel der Scheinwerfer eines der Lastautos, dessen Motor leise zu hören ist. Wehner sieht in diesem Scheinwerferlicht bereits ein „halb visionäre[s]“<sup>213</sup> Licht. Vor allem durch die abrupt einsetzende Stille nach dem tosenden Lärm der Lastautos und der Clairons wird ein großes Spannungsmoment erzeugt, das die Fokussierung des Publikums auf das Geschehen auf der Bühne intensiviert. Das wenige Licht erschwert die Sicht auf Details, lässt die Konturen verschwimmen und verstärkt die Kontraste. Letzteres ist insofern wichtig, als dass dadurch das im Hintergrund aufgereichte Exekutionskomitee dem von Johst gewünschten „schwarze[n] Mauerwerk“, einer undurchdringbaren, finsternen, feindlichen Wand gleicht. Die so ausgelöste, etwas düstere und unheimlich anmutende Stimmung verschafft den im Publikum erzeugten Negativ-Gefühlen wie Unbehagen, Aufregung und Angst mehr Raum. Durch die negative Grundstimmung hebt sich jedoch die Erschießung Schlageters als positiv deklariertes Opfertod für Volk und Vaterland noch stärker aus der finsternen Umgebung hervor, womit sich das Gefühl des Triumphes mit einem noch größeren Effekt im Publikum ausbreiten konnte.

*Aus dem Nebentext:* [...] die Feuergarbe der Salve [fetzt] wie grelle Blitze durch Schlageters Herz in das Dunkel des Zuschauerraumes.

Mit der Feuergarbe in den Zuschauerraum gelingt Johst und Ulbrich ein Special Effect, dargestellt durch mehrfach grell aufblitzende Schüsse, die durch Schlageter hindurch und hinein in den Zuschauerraum gefeuert werden. Auf diese Weise konnte die vom NS-Regime aus ideologischer Sicht als so wichtig gewertete Verschmelzung des Geschehens auf der Bühne mit dem Publikum zu einem gemeinschaftlichen Erlebnis erzielt werden. Rühle beschreibt es als das Auflösen des Stücks im Zuschauer und des Zuschauers im Stück. Auch Klotz spricht von einer „suggestiv schwindenden Bühnenrampe als Schranke zwischen Fiktion und Alltag, zwischen Agitatoren und Agitierten“<sup>214</sup>. Johsts Forderung, der zufolge „der metaphysische, schöpferische letzte Akt im Zuschauer spielen muss“<sup>215</sup>, wird hier nachgegangen. Die Schussabgabe löste gewiss politische Gefühle im Publikum aus, indem durch sie Aggressivität und Ungerechtigkeit im Handeln eines deutschfeindlichen Landes, in diesem Fall Frankreich, gegenüber Deutschland vermittelt wurden. Darüber stand jedoch eine sich zwar dieser Ungerechtigkeit stellende, aber um jeden Preis dem Vaterland und deutschen Volk hingebende Haltung, die propagiert wurde.

---

<sup>213</sup> 1944: Leben deutscher Bühne, S. 340

<sup>214</sup> Klotz, 1976: Dramaturgie des Publikums, S. 257

<sup>215</sup> in „Weg und Werk“, Nachdruck in „Ich glaube“, zit. n. Rühle, Zeit und Theater, S. 18

Nach der Erschießung erlischt alles Licht, der Vorhang senkt sich und die Lastautos und die den Sieg ausrufenden Clairons verlassen lautstark die Bühne. Bei Wehner ist diesbezüglich die Rede von „dramatischen Streichhöre[n], [die] in großartiger Form die Geburt der Nation“<sup>216</sup> untermalen würden. Die daraufhin mit einem Mal einsetzende und für einen längeren Moment andauernde „Totenstille“ im noch immer vollständig verdunkelten Theatersaal hält die im Publikum eingesetzte Schockreaktion und Spannung, ausgelöst durch die kurz zuvor in den Zuschauerraum abgefeuerten Schüsse, aufrecht. Dadurch vergrößert sich der Raum für die nach der Realisierung einsetzende Reaktion der Zuschauer in Form von Applaus, oder im Fall der Uraufführung, mit dem Singen des ersten Verses des Deutschlandlieds und anschließend des ersten Verses des Horst-Wessel-Lieds, bevor schließlich der Applaus ausbrach. Johst sieht genau diesen Moment zwischen atemraubender Überwältigung und Schock und der Realisierung des gerade Geschehenen als große Kraft eines Stücks an: „Ich sehen ein Drama, dass die Kraft in sich birgt, die geistige und seelische Kraft, alle Beteiligten dergestalt zu überwältigen, dass der Zuschauer am Ende nicht den Abend abschließt, indem er die Garderobe stürmt, sondern dass dieses Drama sich wie ein Elixier in ihm aufzulösen beginnt.“<sup>217</sup>

### 3.4.7 Schauspielerwahl – Lothar Müthel

Aufgrund des begrenzten Umfangs der vorliegenden Arbeit wird in diesem Kapitel lediglich auf den Hauptdarsteller des Stücks, Lothar Müthel, eingegangen.

Obgleich Müthel erst seit dem 1. Mai 1933 Mitglied der NSDAP war, verstärkte dieses öffentliche Bekenntnis zum Nationalsozialismus und zur Regierung Hitlers gewiss seine Authentizität und Sympathie im Publikum der „Schlageter“-Aufführungen nach dem 1. Mai 1933. Müthel, der als Schauspieler bereits vor 1933 durch seine vielen Engagements, beispielsweise am renommierten Staatstheater Berlin unter anderem im Stück Don Karlos und in den Shakespeare-Klassikern Richard II. und Macbeth, einiges Lob erfuhr, erreichte vor allem durch seine tragische und zugleich gefeierte Rolle in Johsts erfolgreichem Drama „Thomas Paine“ (U: 1927) einen hohen Bekanntheitsgrad. So sei Müthel auch in den Augen Wanderschecks, der ihn 1937 rückblickend auf dessen Karriere hin betrachtet, unter anderem „durch seine Verkörperung eines Thomas Paine [...] in den Vordergrund eines politisch-

---

<sup>216</sup> Wehner, 1944: Leben deutscher Bühne, S. 340

<sup>217</sup> Johst in „Ich glaube“, zit. n. Rühle, Zeit und Theater, S. 18

aktivistischen Schauspielertums gerückt“<sup>218</sup>. Nicht selten wurde er schon vor seiner Rolle als Schlageter zum großen Talent, zum „Darsteller, der sich an einer revolutionären Dialektik, an einem idealistischen Trotz begeistert“<sup>219</sup>, deklariert. Sein Ruf, sich „des öfteren für heroische Rollen herzugeben“<sup>220</sup>, man denke neben „Thomas Paine“ an Müthels Rolle als problematischer Soldat im Stück „Siebenstein“, verhalf ohne große Zweifel zu größerer Glaubwürdigkeit in der Rolle des Schlageters. Der anfängliche Schauspieler, später Regisseur und Leiter des Burgtheaters, machte sich außerdem durch die Regieführung des populären Theaterstücks „Mephisto“ (U: 1932) einen Namen. Dem „Schlageter“-Publikum war Müthel daher auch in seinem Talent für das Inszenieren ein Begriff.

Und obgleich es, nach Johst, im nationalsozialistischen Theater um das Kunstwerk, „nicht Regie- und Starkult“ ging<sup>221</sup>, ist nicht zu leugnen, dass der hohe Bekanntheitsgrad und die Popularität seines Hauptdarstellers einen positiven Beitrag zur Glaubensbereitschaft des Publikums leisteten und einer folglich wirkungsvolleren Propaganda dienten. Nach Meinung Wanderschecks zeigte Müthel sein tiefes Bekenntnis zum Nationalsozialismus in seiner „inneren Glut, in der fanatischen Leidenschaft, im Glauben“. Ein solches spürte auch das Publikum und konnte dadurch noch besser an die nationalistisch motivierten Emotionen gebunden werden, welche einerseits durch die Figur Schlageter und andererseits durch die öffentlich bekannte NS-begeisterte Haltung Müthels vermittelt wurden.

Der Schauspieler und Regisseur stammte aus einer ähnlich motivierten Generation wie der des „Sturm und Drang“, die vor allem mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Beginn der Weimarer Republik durch „revolutionäre Zeitwenden“<sup>222</sup> geprägt wurde. Die dadurch entstandene Verbindung des privaten Erlebnisses Müthels und des Erlebnisses der von ihm auf der Bühne verkörperten Figur Schlageter transportierte die für eine erfolgreiche Propaganda wichtige Authentizität und Glaubwürdigkeit eines Schauspielers. Müthel forderte „mit persönlicher Leidenschaft [...] auf der Bühne wieder Zucht und Strenge, Gesinnung und eine feste Rangordnung“<sup>223</sup> und sprach sich damit öffentlich gegen das von diversen Stilen inspirierte und insbesondere hinsichtlich Körperlichkeit und Sexualität experimen-

---

<sup>218</sup> „Der Schauspieler des Dritten Reichs – Gespräch mit Staatsschauspieler Lothar Müthel“ in Deutsche Theater-Zeitung

<sup>219</sup> Biedrzyński, 1944: Schauspieler, Regisseure, Intendanten, S. 29

<sup>220</sup> Wulf, 1964: Theater im Dritten Reich, Porträtbildersammlung

<sup>221</sup> Johst, 1931 über das „Deutsche Nationaltheater“ in den „NS-Monatsheften“

<sup>222</sup> Biedrzyński, 1944: Schauspieler, Regisseure, Intendanten, S. 30

<sup>223</sup> Biedrzyński, 1944: Schauspieler, Regisseure, Intendanten, S. 30



telle Weimarer Theater aus. Diese offenkundige Anti-Haltung machte Müthel nicht zuletzt in den Augen von Johst zu einem geeigneten Anwärter für die Rolle des Schlageters, zumal Johst in seinem Stück seiner Antipathie gegenüber der Weimarer Republik klar Ausdruck verleihen wollte.

Müthel hätte den Schlageter mit einer „bewussten Männlichkeit“ und „erkannten Tragik, die tief erschütterte“ gespielt, so Diebold, der sich in seiner Premierenkritik insgesamt weniger euphorisch ausdrückt als andere (der Grund hierfür lag womöglich in Diebolds jüdischem Glaubenshintergrund, welcher in den nächsten Jahren zum Problem für ihn und seine Arbeit wurde), aber in Müthels Spiel große Ehrlichkeit und, eine für die Vermittlung und Aufnahme NS-ideologischer Ideen ins Denken und Handeln zwingend notwendige, Glaubwürdigkeit erkannte.

### 3.5 Gesamtwirkung des Stücks

Das Stück war ein Weckruf zur Bewegung in eine neue, radikal nationalistische Richtung zur Schaffung einer „wahren“ deutschen Nation in einem neu errichteten Deutschland. Im „Völkischen Beobachter“ ist die Rede vom „Signal für den Freiheitsmarsch in die Zukunft“, an dessen Spitze der „Führer“ ging. Das Stück sollte motivierend auf das Publikum wirken, indem es in Schlageter einen Helden erkannte, einen Gleichgesinnten, der sich mit allem für ihr gemeinsames Deutschland hingeeben hätte und dessen Opfer es nun in Ehren zu halten galt. Gezielt sollte das Gefühl von Stolz und Ehre für das Vaterland geweckt werden. Das deutsche Volk, welches in der Wirtschaftskrise und den Klassenkämpfen in ein scheinbar nicht zu überwindendes Tief abgerutscht sei, würde durch Schlageter, die ihm gleichgesinnten nationalistisch denkenden Deutschen und schließlich durch Hitler und seine Partei wieder auf den richtigen Kurs gebracht werden. Eine „schicksalhafte“ Wendung, die nun, mit Anbruch des „Dritten Reichs“, ihren Lauf nehmen würde und an deren Entwicklung ein jeder „Volksgenosse“ teilhaben konnte und sollte, vorausgesetzt er bekannte sich zu seinem „tiefsten deutschen Sinn“: dem bereitwilligen Kampf und der bedingungslosen Hingabe für Deutschland und sein Volk. Mit dieser vielversprechenden Botschaft propagierte „Schlageter“ nicht nur das Soll-Bild eines jeden „arischen Volksgenossen“, sondern zielte darauf ab, jeden einzelnen Zuschauer insofern zu stimulieren, als dass sich dieser als unentbehrlichen Teil des Ganzen, der „Volksgemeinschaft“ sah. Diese „Volksgemeinschaft“ würde sich nicht nur zum Vaterland bekennen, sondern schloss sich mit Enthusiasmus, voller Energie, Hoffnung und Zuversicht dem einen „Führer“ an, der ihr Land aus der Krise rettete und Deutschland nun zu Höherem, zu seiner ursprünglichen Bestimmung (zurück-) führen würde: die Errichtung einer reinrassigen, überlegenen deutschen Großmacht, schließlich einer Weltmacht.

Das NS-Ideologem des vorbildlichen Soldaten, dessen Nutzen für das Vaterland den größten Nutzen darstellt, und die daraus abgeleitete Verherrlichung des Opfertods aus Liebe und Verpflichtung zum Vaterland, stehen im Mittelpunkt des Stücks. Die darin gezeigte heroische Haltung propagierte Leidenschaft und Einsatzbereitschaft und diente der „Vergrößerung des Gefühls, vor allem des Selbstgefühls“ und der „Eingliederung in eine Erlebnisgemeinschaft, für die das Kunsterlebnis stellvertretend und symbolisch stand“<sup>224</sup>. Damit gelang es, im Publikum eine motivierte und, dem Land und seinem „Führer“ gegenüber, positiv gestimmte Attitüde, ganz im Sinne der NS-Ideologie, entstehen zu lassen. Diebold schrieb dazu passend: „Das Drama Johsts wurde durchaus nicht als Kunst, sondern als ein nationaler Akt empfunden“<sup>225</sup>. Das Stück konnte seine Sendung, also den Auftrag der effektiven Vermittlung von NS-Idealen, wohl insofern erfüllen, als dass es, wie in den Richtlinien des Amt Rosenbergs formuliert, eben „nicht [...] das Leben schildert, wie es sich in seinen Niederungen darstellt“. Vielmehr würde es diese „Niederungen“ „bei aller Wahrhaftigkeit gegenüber der rauen Wirklichkeit [...] in eine reine Sphäre erheb[en] und mit einem tieferen Sinn durchleuchte[n]“<sup>226</sup>. Für die „Niederungen“ stünden die Vormundschaft und die Druck ausübende Haltung Frankreichs, insbesondere gegenüber der sich im passiven Widerstand befindenden Bevölkerung des Ruhrgebiets. Mit Schlageter als „ersten Soldaten des Dritten Reichs“ stellte Johst zudem eine Aktualität von einem „unmittelbar in die Herzen zielendem Reiz“<sup>227</sup> her.

Die im Stück behandelten Motive der Vaterlandsliebe und des Heldentums sowie die inszenierte Verbindung vom Irdischen zum Metaphysischen faszinierten den Zuschauer und sollten ihn dazu veranlassen, darin eine gemeinsame Schicksalsaufgabe, den „tiefsten deutschen Sinn“, zu erkennen. Der von den national Gesinnten gewünschte „Aufbruch des Landes“ nach der Hinrichtung Albert Leo Schlageters war in der Weimarer Republik zwar vorerst ausgeblieben, jedoch sei die damals gesäte Saat, laut Fechter, nun im Publikum aufgegangen. Die Zuschauer seien durch das Stück zum Aufbruch erweckt worden, sodass sie in der Gesamtheit des deutschen Volks zur Repräsentation eines neuen, nationalsozialistischen Deutschlands beitragen konnten.<sup>228</sup> Die propagandistische Absicht des

---

<sup>224</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 62

<sup>225</sup> in Frankfurter Zeitung vom 25. April 1933

<sup>226</sup> Zit. n. Dussel, 1988: Heroisches Theater, S. 117

<sup>227</sup> in „Der Mittag“ vom 29. Mai 1933 über die Erstaufführung in Düsseldorf am 28. Mai 1933, zit. n.

Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 49

<sup>228</sup> Vgl. Deutsche Allgemeine Zeitung vom 22. April 1933

Stücks lag demnach im Bündeln und vor allem im Steigern der Volkskräfte für den Dienst im Reich (ab 1936/37 auch außerhalb des Reichs zu dessen Erweiterung) und für den „Führer“. Keienburg zufolge „ergriff, zerriss, zerstampfte“ „Schlageter“ die alten Werte der Weimarer Bühnenkunst und konzentrierte die Kraft aus der „nationalen Revolution“ im Theater, um zu einer „heroischen schöpferischen Gemeinschaft des Empfindens [...] zu einer überpersönlichen Einheit“<sup>229</sup>, kurz zur „Volksgemeinschaft“, hin zu führen.

Johsts Dramaturgie, also die ästhetische Aufbereitung, die auf die Berührung mit dem Publikum abzielte, und der szenische Entwurf des zugrunde gelegenen Materials, folgt zwar dem klassischen Aufbau des Dramas<sup>230</sup>, vom Zweifel, über den festen Entschluss, hin zur Tat und schließlich bis zur Katastrophe. Bezüglich der Wirkung des Stücks ist aber viel wichtiger, dass sich in eben dieser klassisch aufgebauten Dramaturgie der von Hitler und seinen Anhängern im Kulturbereich an das NS-Theater gestellte Anspruch erfüllte: 1.) das Wecken von Emotionen wie Aufbruchsstimmung, die Begeisterung für den „Führer“ und für eine starke deutsche Gemeinschaft und die Vorfreude auf eine „neue Zeit“, 2.) das Erleben von anfänglicher Not und Bedrängnis und eines letztlich mit dem Sieg und der Befreiung ausgehenden Kampfes und 3.) das Bekenntnis zum auferstandenen deutschen Volk und zu dessen Erretter und „Führer“ Hitler, dem Helden des „Dritten Reiches“. Rühle bewertet das Stück als „die energischste Ausführung dieser zum Erlebnis zusammenschließenden Völkischen Dramaturgie“<sup>231</sup>. „Schlageter“ wirkte als Spiegel des eigenen Ichs und als Auslöser dessen, was, laut Propaganda, bereits die ganze Zeit über im deutschen Bürger rumorte: die Sehnsucht nach einer „Volksgemeinschaft“, die das Vaterland liebt, an dieses glaubt und sich für dessen Bestehen einsetzt. Auf diese Weise gelang die direkte Verbindung von Bühne mit Publikum, welche für die Glaubensbereitschaft der Zuschauer grundlegend ist. Schließlich ist diese wiederum Voraussetzung für die Wirksamkeit von Propaganda durch das Stück, also Voraussetzung für die effektive Verbreitung der ideologischen Ideen und Motive des Stücks zur letztendlichen Beeinflussung und Überzeugung des Publikums.

Da das Thema Kampf eine wesentliche Rolle in der von Hitlers Weltanschauung erfüllten NS-Ideologie spielt, musste vor allem das Motiv des Kampfes effektiv, nämlich als „ewiges *deutsches* Schicksal“<sup>232</sup> (Hervorhebung durch Autorin), durch das Stück

---

<sup>229</sup> Keienburg in Tägliche Rundschau vom 22. April 1933

<sup>230</sup> Vgl. Berliner Tageblatt vom 21. April 1933

<sup>231</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 734

<sup>232</sup> Pitsch, 1952: Theater als Führungsmittel, S. 151

propagiert werden. Fechter sieht im Kampfmotiv auch die Botschaft vom erfolgreichen dichterischen Kampf „um die Bewältigung der geistigen Veränderungen des letzten Jahrzehnts [also die 20er Jahre in der Weimarer Republik]“<sup>233</sup>. Das Stück belebte das „Herz der Front“ wieder, nicht nur in Schlageter, seinen Kameraden und dem General, sondern auch in den Zuschauern, die selbst im Krieg gekämpft hatten und sich für ihr Vaterland hingaben. Dadurch erinnerte es an die Kameradschaft, das „vereinigende Erlebnis durchgestandener Gefahr und gegenseitigen Helfens“<sup>234</sup> und an den gemeinsamen Kampf für ein gemeinsames Ziel gegen den gemeinsamen Gegner. Eine hervorgerufene Erinnerung, die die Zuschauer gewiss im Wunsch nach einer „Volksgemeinschaft“ bestärkte. Treffend beschreibt auch Horn die ansteckende Wirkung des Stücks durch das Bild eines „Kampftheaters junger leidenschaftlicher Kräfte“ [als] das wesentlichste Ausdrucksmittel [der] nationalsozialistischen Kultur“<sup>235</sup>. Hinsichtlich der „neuen Frontkämpfer“ von 1939, also der von Hitler zwecks dieser Aufgabe besonders anvisierten Jugend, diente das Stück auch als Leitbild für jene Kampfwilligen, die vom Kampfgeist und Heldenstatus Schlageters‘ angefacht und „propagandistisch für die Stunde X in Form gehalten“<sup>236</sup> werden sollten. Außerdem zeige das Stück, Fechter zufolge, „das Recht der neuen Jugend auf ihren absoluten Willen zu Land und Volk [...] und zugleich seine [sc. Johsts] Quellen und Untergründe im Gefühl“ für den Nationalsozialismus. Fechters Aussage bestätigt die Aufforderung Hitlers und seiner Gefolgschaft im Kulturwesen, als Autor im Nationalsozialismus die politische Gesinnung als persönliche Überzeugung im schriftlichen wie inszenierten Werk wiederzugeben.

Die Verbindung von Leid und Leidenschaft, die Johst durch den stürmischen Willen zum Kampf und den brutalen Tod der Figur Schlageter im Stück herstellt, konnte durchaus ihren propagandistischen Zweck erfüllen, wenn sich aus dem Leid, welches das Publikum durch Schlageters Hinrichtung mitfühlte, der Drang zur leidenschaftlichen Tat, dem gewillten Einsatz für Hitler und den Nationalsozialismus, entwickelte. Eine solche Entwicklung herbeizuführen, wollte sich Johst stets zur Aufgabe machen.<sup>237</sup> Der heroische Akt wird gelobt und als anstrebenswert proklamiert. „Kein Krieger, kein Soldat soll sterben wollen, ehe er nicht zehn, zwanzig Feinde niedergemacht oder eine feindliche Schanze gesprengt oder ein wertvolles nationales Gut gerettet hat. Wenn wir nur den Tod nicht scheuen, unser ganzes Augenmerk aber darauf richten, unsere

---

<sup>233</sup> in Deutsche Allgemeine Zeitung vom 22. April 1933

<sup>234</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 21

<sup>235</sup> Kunstkritiker und Schriftleiter der NS-Landpost, „Der Bauer soll ins Theater“ in Deutsche Theater-Zeitung vom 17. Januar 1937, zit. n. Wulf, 1964: Theater im Dritten Reich, S. 149

<sup>236</sup> Franke, 1980: Schlageter, S. 116

<sup>237</sup> Vgl. sein Programm zum Drama in Theater heute 08/9, S. 62

Pflicht zu erfüllen, dem Vaterland soviel zu nützen, wie wir nur können, dann erst handeln wir recht“<sup>238</sup>, lautet ein Zitat zu Wilhelm von Scholz' Durchhaltestück „Ayatari“ (U: 1944), welches sich jedoch ebenso gut auf „Schlageter“ beziehen lässt. Dieser Pflicht des deutschen Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg, dem inneren Gewissensbefehl, für ein anderes Deutschland als das in Zeiten der Weimarer Republik zu kämpfen, kommt Schlageter im Stück nach. Gleichzeitig appelliert er an das Pflichtgefühl der Zuschauer, dem nach auch sie sich für das neue nationalsozialistische Deutschland einzusetzen hätten. Johst selbst wollte vor allem mit „Schlageter“ in jeder Generation das, in seiner Ansicht als notwendig zu erachtende, Pflichtgefühl schaffen, „die großen Worte, die über ihrer [sc. der Generationen] Existenz [...] tönen, mit demütigem Leben zu füllen, mit persönlichem Gehalt aus ihrer rein geistigen Wahrheit zu einer körperlichen Wirklichkeit zu führen“<sup>239</sup>. So wie Johsts Schlageter dieser „Verpflichtung“ durch seinen Opfertod zur Erfüllung seines Sinns, seiner nationalen Idee, nachging, sollte auch dessen ideologische Folgegeneration, die „Volksgemeinschaft“ des „Dritten Reichs“, handeln. Sie sollte die „großen Worte“, den Ruf für ihre Existenz (verkündet durch die Schlussworte Schlageters), aus der nur im Inneren herrschenden, geistigen Überzeugung herausführen und in sichtbare Taten, nämlich den Einsatz für Volk, Vaterland und „Führer“, umsetzen.

Im Stück „Schlageter“ sahen viele das „dramatische Denkmal für einen Vorkämpfer des völkischen Deutschland gegen Fremdherrschaft und Versailler Vertrag“<sup>240</sup> und sprachen sich so offen für das durch das Stück propagierte NS-Ideologem der „arischen“ Rasse aus, die sich keiner fremden Macht zu beugen hätte, sondern vielmehr den Anspruch auf rassenbiologische Überlegenheit und damit auf die Weltherrschaft erheben könne und müsse. Auch diente das Stück zur Einführung der realen Person Schlageter in die „nationale Mythologie“<sup>241</sup> und der Verklärung des Freiheitkämpfers zum Heiligen, durchaus mit der Intention der Übertragung auf Hitler und seine Bedeutung für das „Dritte Reich“.

Das *Gefühl* ist das tragende Element in diesem Stück. Denn schließlich ist es das Gefühl, welches das Publikum in Stimmung versetzt und beeinflusst. Und eben eine solche im nationalsozialistischen Sinn positive Beeinflussung sollte durch Propaganda erreicht werden. Heerings Aussage zufolge würden „Wert und Größe der Tat im Schauspiel „Schlageter“ [...] nach dem Maß, in dem die Tat [...] dem

---

<sup>238</sup> Zit. n. Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 586

<sup>239</sup> in „Ich glaube“, zit. n. Heering, Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 75

<sup>240</sup> in Gregor Schauspielführer, zit. n. Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 643

<sup>241</sup> Rühle in Theater heute 08/9, S. 61

Ganzen, der „Volksgemeinschaft“ dient“<sup>242</sup>, bestimmt. Damit macht auch Heering auf die propagandistische Funktion des Stücks aufmerksam, allerdings in der Annahme einer „dem Ganzen dienenden“ Absicht des Stücks. Zweifelsfrei äußerte sich dieser „Dienst“ aber nicht als gute Tat für Volk und Land, sondern klar als manipulatives Mittel zur Verbreitung und Überzeugung von NS-Ideengut. Und obgleich es kaum möglich ist, eine tatsächliche Propagandawirkung nachzuweisen, wurden die nicht nur im Stück „Schlageter“ propagierten, von Hitler so hochgehaltenen Werte der nationalen Ehre und Stärke, der Auserwählung Deutschlands und des Führerprinzips von Millionen geteilt.<sup>243</sup> „Schlageter“ gehörte zu den „meistgespielten Stücken der damaligen Zeit“<sup>244</sup>, da es eine enorme Ausdrucksstärke und NS-ideologische Anpassungsfähigkeit aufwies, die Möglichkeit zur Identifikation des Publikums mit den auf der Bühne agierenden Figuren und dargestellten zeitnahen Umständen bot, und weil es nicht zuletzt die Kraft besaß, Verabscheuung einerseits und Begeisterung andererseits auszulösen.

„Schlageter“ wurde auf nahezu allen Bühnen des Reichs aufgeführt. Insgesamt präsentierten es 115 Theater in den Spielzeiten 1932/33 (zweite Hälfte; Höhepunkt mit 63 Inszenierungen) bis 1938/39, wobei 1935/36 und 1938/39 nur jeweils zwei Inszenierungen stattfanden. Grund hierfür war wohl die „antifranzösische Stoßrichtung“, welche „nicht mehr ins außenpolitische Konzept“<sup>245</sup> passte. Umso aktueller wurde das Stück wieder zu Kriegsbeginn in der Spielzeit 1939/40. Die letzte Aufführung von „Schlageter“ fand am 19. März 1942 im Stadttheater Bielitz (im besetzten Polen) statt. Es blieb das erfolgreichste Stück von Hanns Johst.

### **3.6 Der NS-Spielplan bis 1937: über andere Propaganda-Stücke mit „Schlageter“- Motiven und Motivverlagerung**

Dieser Kapitelpunkt soll verdeutlichen, dass Propaganda, neben dem am Beispiel des Stücks „Schlageter“ beschriebenen Stückgenres, auch in anderen Genres oder

---

<sup>242</sup> 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 75

<sup>243</sup> Vgl. Wehler, 2003: Gesellschaftsgeschichte, S. 992f.

<sup>244</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 49

<sup>245</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 574

auch Epochenkategorien<sup>246</sup> im Spielplan des NS-Theaters eine wichtige Rolle spielte, sich jedoch die Ausrichtung der Propaganda innerhalb des hier untersuchten Zeitraums und darüber hinaus teilweise verlagert hat. Schließlich wurde der Propagandaauftrag stets auf die innen- und außenpolitischen Ereignisse und Entwicklungen der NS-Zeit, welche von den Kontrolleuren und Zensoren im Theaterbereich „seismographisch genau“<sup>247</sup> analysiert wurden, abgestimmt. Dazu werden jeweils kurz die in den hier angeführten Stücken behandelten Motive erläutert. Aufgrund der zur Spielplananalyse verwendeten Quellen, beziehen sich einige der Zahlen über den Anteil der Inszenierungsanzahl am Gesamtspielplan<sup>248</sup> auf die Spielzeiten 1932/33 (in der Regel wird die zweite Hälfte dieser Spielzeit betrachtet) bis 1943/44, wobei auf starke Änderungen des Inszenierungsanteils zwischen 1937 und 1944 eingegangen wird.

Gerade in den ersten Jahren nach der Machtübernahme fanden Stücke, die Assoziationen zur „Dramatik aus dem Fronterlebnis“ (ein im Nationalsozialismus geprägter Ausdruck) hervorriefen, viel Anklang. Vor allem weil eine Mehrheit dieser Stücke auf die Frage nach dem Sinn des Todes im Ersten Weltkrieg in NS-propagandistischer Haltung eine Antwort gab: „Die heroischen Kämpfer des Ersten Weltkrieges starben, den Sieg des Nationalsozialismus vorausahnend, für die anbrechende „neue Zeit“.“<sup>249</sup> Zu den erfolgreichsten Beispielen für ein patriotisch ausgerichtetes Stück mit den auch in „Schlageter“ behandelten Motiven Kampf, Heroentum, Vaterlandsliebe, Kameradschaft und Volkseinheit zählt Johsts Drama „Thomas Paine“. Dieses eignete sich gut zur Propaganda und wurde dafür auch genutzt, weil es den vaterlandsliebenden, „hymnischen und streitbaren Trommler“<sup>250</sup> zeigte, der sich, erfüllt von Ehrgeiz und unaufhaltsamen Willen, den Hindernissen im Kampf für die Unabhängigkeit seiner Nation stellt. Heering zufolge, sei es die gleiche Volks- und Staatsidee, die das Leben Schlageters und Paines bestimmen würde.<sup>251</sup> So zeigen sich auch in Paine jene Einsatzbereitschaft und der Tatendrang, wie sie bei Schlageter nach seinem Gewissenswandel zu spüren sind. Darüber hinaus steht in bei-

---

<sup>246</sup> gemeint ist die Zuordnung der Stücke zu verschiedenen Epochen, bspw. Antike, Shakespeare, Deutsche Klassik, Deutschsprachige Dramatik der Jahrhundertwende, Deutschsprachige Dramatik der 30er und frühen 40er Jahre. Vgl. Eicher, Theater im „Dritten Reich“ und Schültke, Theater oder Propaganda

<sup>247</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 496

<sup>248</sup> d.h. der Spielplan des gesamten „Dritten Reichs“. Bei Bezügen zu den Spielzeiten nach 1937, also 1937/38, 1939/40, 1941/42 und 1943/44, zählen zum Gesamtspielplan auch die Spielpläne der österreichischen Theater, die des Sudetenlandes sowie der Theater in den besetzten Gebieten.

<sup>249</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 556

<sup>250</sup> Biedrzyński, 1944: Schauspieler, Regisseure, Intendanten, S. 29

<sup>251</sup> Heering, 1938: Idee und Wirklichkeit bei Johst, S. 61

den Stücken das Motiv der *gemeinsamen* metaphysischen Auferstehung von Hauptfigur mit Publikum im Zentrum. Heering drückt diesen Gemeinschaftsakt als das „Enden ihre[es] [sc. des Publikums] Wesen[s]“ aus, um „gewandelt in der Gestalt Thomas Paine [gilt ebenso für Schlageter] neu zu erstehen“<sup>252</sup>. Das Stück wurde 1936 von Jürgen Fehling neu inszeniert und hielt sich mit großem Erfolg, bis im Dezember 1941 der Krieg mit den USA ausbrach und es mit seinem Protagonisten als Freiheitskämpfer der Amerikaner nicht mehr zur außenpolitischen Lage Deutschlands passte.

Die Begrüßung einer „Volksgemeinschaft“ forderte „Die Hermannsschlacht“ von Christian Dietrich Grabbe (U: 1936), indem es das Gefühl von Gemeinschaft im Sinne einer mythisierten Einheit von völkischer Masse und Führergestalt vermittelte.<sup>253</sup> Außerdem ließ sich das Stück „Scharnhorst“ von Gerhard Menzel (U: 1935) für die Verbreitung von NS-Ideologemen zurechtbiegen, da es die Tugenden der Ehrhaftigkeit, Freiheit (im Sinne einer Nichtunterordnung der „arischen Rasse“ unter andere Rassen und Ländermächte), Treue und Loyalität gegenüber der Führerschaft als oberste Werte proklamierte. So ist bei Menzel die ebenfalls „Schlageter“ zugrunde liegende Mobilisierungsdramaturgie zu erkennen. Friedrich Bethges „Marsch der Veteranen“ (U: 1935) euphorisierte das Frontsoldatentum und das Kriegserlebnis im Sinne einer „heroischen Soldaten- und Männlichkeitsethik“<sup>254</sup>. Mit ihr konnte sich vor allem jene Generation stolz identifizieren, die selbst im Ersten Weltkrieg kämpfte. Bethge stilisierte in seinem Stück den Soldaten, den Kämpfer für Volk und Vaterland, zum Helden und prägte die „wesentliche[n] Vorbilder [des] modernen deutschen Erziehungsideals“<sup>255</sup> nach preußischen Tugenden, dem preußischen Staatsgedanken und Militarismus, der auch im NS-Staat gern gesehen war.<sup>256</sup>

Emil Strauß<sup>257</sup> präsentierte mit seinem Stück „Vaterland“ eine der wenigen erfolgreichen Inszenierungen aus der deutschsprachigen Dramatik der Zwanziger Jahre, die, wie der Titel erahnen lässt, die aufopfernde Vaterlandsliebe verherrlicht und damit im Rahmen der „Ersatzdramatik“, wie Eicher die bereits in den Zwanzigern aufgeführten Stücke konservativer Dramatiker bezeichnet, eines der zentralen Mo-

---

<sup>252</sup> Ebda, S. 62

<sup>253</sup> Vgl. Niehl 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 53

<sup>254</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 54

<sup>255</sup> Auszug aus „Angriff“ in „Spielplanvorschläge des Theaterverlags Albert Langen-Georg Müller“ 1935, zit. n. Wulf, 1964: Theater im Dritten Reich, S. 178

<sup>256</sup> Drewniak, 1983: Theater im NS-Staat, S. 231

<sup>257</sup> national-konservativer Schriftsteller aus den 1920ern



tive in „Schlageter“ thematisiert. Bezüglich der deutschsprachigen Dramatik der Zwanziger Jahre im Nationalsozialismus ist festzuhalten, dass nach der noch gut laufenden zweiten Hälfte der Spielzeit 1932/33 (Anteil am Gesamtspielplan bei knapp 16%), ein klarer Abwärtstrend auf unter 2% am Gesamtspielplan in der Spielzeit 1937/38 zu beobachten ist.<sup>258</sup> Eine nachvollziehbare Entwicklung, hatten die Nationalsozialisten die Kunst der Weimarer Republik, von wenigen Ausnahmen abgesehen, doch schlichtweg als „artfremd“ und „in nationaler Beziehung charakterlos“ diffamiert.

Die Stücke „Front unter Tage“ von Jose Wiessalla (U: 1935) und „Das Lagerlied“ von Gerd Bielhaber (U: 1935) zielten zwar auf die Gruppe der Arbeiterschaft ab, vermittelten, neben dem Prinzip „Kraft aus Arbeit“, aber auch ähnliche Werte wie „Schlageter“, darunter jugendlicher Kampfgeist, Vitalität und, mal wieder, die unantastbare Liebe zum Vaterland. Das Motiv des Kampfes im NS-ideologischen Sinn wurde auch auf Shakespeares „Hamlet“<sup>259</sup> übertragen. So formten die NS-Dramaturgen die Figur des englischen Dichters zu einem, der Propaganda entgegenkommenden, „nordischen Hamlet“<sup>260</sup> um. Laut Auslegung von Rudolf Huch war Hamlet „weder Engländer noch Däne...in jedem Sinn Kämpfer“. Dem schließt sich Anders an, der in Hamlet den „heldenhaft ringenden Menschen, den sein Gewissen zum Kampf gegen eine verworfene Umwelt treibt“<sup>261</sup>, sieht.

Ebenfalls propagandistisch umfunktioniert wurden einige erfolgreiche Stücke aus der Epoche des „Sturm und Drang“, die einen Anteil von durchschnittlich 9,78% am Gesamtspielplan pro Spielzeit zwischen 1933 und 1944 ausmachten.<sup>262</sup> Darüber hinaus waren mehrere Stücke aus der antiken Dramatik, insbesondere die des Sophokles, im NS-Spielplan vertreten, von denen die meisten für NS-Propaganda genutzt wurden.<sup>263</sup> Parallelen zum „Schlageter“-Motiv des Heroentums weisen beispielsweise „Antigone“ oder auch „König Ödipus“ auf, in dem der „nordische Held“ dargestellt wird, der sich wie Schlageter für sein Volk und Vaterland opfert. Auch die Stücke „Elektra“ und „Aias“ erfüllten einen politisch propagandistischen Zweck. Das antike Theater besaß aufgrund seiner „heroischen Haltung“, der im Nationalsozialismus besondere Wertschätzung entgegengebracht wurde, eine Vorbildfunk-

---

<sup>258</sup> Vgl. Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 410

<sup>259</sup> 3.häufigst inszeniertes Shakespeare-Stück im NS-Spielplan. Ein auffälliger Inszenierungsanstieg konnte in der Spielzeit 1936/37 verzeichnet werden.

<sup>260</sup> Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 309

<sup>261</sup> 1935 im Shakespeare-Jahrbuch, zit. n. Eicher, S. 309

<sup>262</sup> Vgl. Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 194

<sup>263</sup> Vgl. Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 293

tion. Hitler spricht bereits in seiner Parteitagsrede 1933 seine Vorliebe für das antike Drama aus und bezeichnet die Wiedergeburt Deutschlands als Wiedergeburt des Griechentums. Jedoch blieb der von Hitler gewünschte Erfolg dieser Epochenkategorie aus. Denn die antiken Dramen nehmen, mit einer nur geringfügigen Zunahme auf insgesamt 42 Inszenierungen gegenüber der Spielzeit 1929/33 vor der Machtübernahme, lediglich einen Anteil von 0,14% des Gesamtspielplans in den einzelnen Spielzeiten von 1933 bis 1944 ein.<sup>264</sup>

Pitsch zufolge thematisieren rund drei Viertel der zeitgenössischen *dramatischen* Stücke gleiche Verherrlichungsmotive wie „Schlageter“, also Kampf, die soldatische Pflicht, Kritik am politischen System der Weimarer Republik oder anderer Länder, die Opferbereitschaft für Land und Volk, kameradschaftlichen Zusammenhalt, völkische Gemeinschaft, den heroischen Sieg und das Motiv der politisch, soldatisch oder allgemein völkisch motivierten Führerpersönlichkeit.<sup>265</sup> Nach Drewniaks Einschätzung vereinnahmten in der Spielzeit 1936/37, also kurz vor der sich zunehmend klarer herausbildenden Motivverlagerung, neuinszenierte und uraufgeführte Sprechstücke, die im NS-Geist geprägt waren und entsprechend ideologische Ideen und Überzeugungen verbreiteten, rund 20% der insgesamt 1160 Sprechstücke, was verhältnismäßig viel war.<sup>266</sup>

Mit der Zeit verlagert sich die Ausrichtung der Propaganda durch das Theater und dementsprechend verändern sich auch die im Theater behandelten Motive, obgleich das Thema „Kampf und Leidenschaftlichkeit“ in diversen Stücken auch weiterhin bestehen bleibt.<sup>267</sup> Erst ab 1936/37 wird ein Stagnieren des historischen Dramas, jedenfalls welches das „große historische Individuum“<sup>268</sup> ins Zentrum stellte, *deutlich* sichtbar. Durch die „Wendung der Zeit“ wird aus dem Aufruf zur völkischen Aufbruchsstimmung, der Verkündung des Anbruchs einer „neuen Zeit“ und der Vorbereitung eines Lebens als „Volksgemeinschaft“ der verstärkte Aufruf zum Kampf gegen Juden, weitere nicht „arische“ Gruppen, politisch Andersdenke, sowie gegen die proklamierten Feindbilder im Ausland. Ab 1939 unverkennbar ist die „Euphorisierung“ des deutschen Kampfes im Zweiten Weltkrieg im Sinne eines unvermeidlichen und vorherbestimmten

---

<sup>264</sup> Vgl. Eicher, S. 293; auch Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 54

<sup>265</sup> Vgl. Pitsch, 1952: Theater als Führungsmittel, S. 148

<sup>266</sup> Vgl. Drewniak, 1983: Theater im NS-Staat, S. 212

<sup>267</sup> Vgl. Ihering über „Weltoffenes Theater“ in Berliner Tageblatt vom 27. März 1936

<sup>268</sup> Langenbeck, 1938 „Über das Problem der Überwindung des historischen Dramas“

Akts im Prozess der Reichsausdehnung. Rühle nennt es zusammenfassend den Wechsel „vom Aufbruchsimpuls zum Unbeirbarkeits- und Durchhalteethos“<sup>269</sup>.

In Anlehnung an den in der deutschen Bevölkerung immer stärker geschürten und offensichtlicher demonstrierten Judenhass ist eine Zunahme an antisemitischen Stücken im NS-Spielplan klar ersichtlich. Die Belehrung über den „Schutz vor Verunreinigung der deutschen Rasse“ und die Notwendigkeit der „Erbgesundheit und Rassenqualität der Arier“ gewinnen zunehmend an Bedeutung. So erzählt beispielsweise das Stück „Konjunktur“ von Dietrich Loder (U: 1933) vom „ehrlösen, gewissenlosen Juden, der [...] ohne Scham Deutschland in den Schmutz zieht“<sup>270</sup>. Der Jude wird, wie so oft, zum Sündenbock gemacht, da an ihm die Schuld für ein einst gedemütigtes und geschwächtes Deutschland hafte. Das, laut Schlösser, zu sehr an Schulungsmaterial erinnernde und daher vorwiegend auf Wanderbühnen inszenierte Stück „Erbstrom“ von Konrad Dürre (U: 1934) lehrt über den „Umgang mit unwertem Leben“. Es verkündet das Unglück, welches infolge einer Verbindung zwischen Deutschen und Juden oder anderen „Erbkranken“ über die arische Rasse kommen würde.<sup>271</sup> Des Weiteren stellte man das Shakespeare-Drama „Der Kaufmann von Venedig“ in den Dienst der NS-Propaganda, indem die Reichsdramaturgie es durch textliche Abänderungen zu einem „antisemitischen Hetzstück“<sup>272</sup> konstruierte. Unter anderem wurden alle Textpassagen, die den Juden Shylock positiv oder mitleiderregend wirken ließen, gestrichen und die ursprünglich am Ende des Dramas enthüllte Liebe zwischen dem Venezianer Lorenzo und Shylocks Tochter Jessica umgedichtet, da die Beziehung oder gar Ehe zwischen einem „Arier“ und einer Jüdin nach der NS-Ideologie ein absolutes Vergehen darstellte und dementsprechend auch nicht zur Schau gestellt werden konnte. Vielmehr galt es, sowohl für Theater-schaffende, als auch für das Publikum, das Stück als wichtige „Unterstützung [des] antijüdischen Kampfes“<sup>273</sup> anzusehen. Diesem ideologischen Anspruch wurde das Stück hinsichtlich des sinkenden prozentualen Anteils der Inszenierungsanzahl am Gesamtspielplan über die Zeit von 1933 bis 1937 und darüber hinaus bis 1944<sup>274</sup> auf Dauer jedoch nicht gerecht.

---

<sup>269</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 52

<sup>270</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 550

<sup>271</sup> Vgl. ebda, S. 551

<sup>272</sup> Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 281

<sup>273</sup> Schlösser, 1940 in einem Schreiben an Goebbels, zit. n. Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 304

<sup>274</sup> Vgl. Eicher, S. 303

Das ideologisch geprägte Überlegenheitsdenken der deutschen Rasse gegenüber anderen, ausgegrenzten ethnischen Gruppen und schließlich gegenüber der Welt, sowie die Besinnung auf den kulturellen deutschen Ursprung, das kulturelle Erbe der „nordisch-germanischen Rasse“ durch „Blutsbande“<sup>275</sup>, wurden auf besondere Weise durch Klassiker versucht zu propagieren. Allen voran Schiller, dessen Stücke 1121-mal inszeniert wurden und auf 3,79% des Gesamtspielplans pro Spielzeit zwischen 1933 und 1943 abfielen. Sein Stück „Kabale und Liebe“ galt als kämpferisches Jugendwerk (statistischer Höhepunkt zwischen 1933 und 1937 in der Spielzeit 1934/35), das aufgezigt hätte, dass „der Fluch der Klassenunterschiede durch den Gedanken einer hinreißenden Volksgemeinschaft überwunden“<sup>276</sup> worden sei. Auch Schillers „Maria Stewart“, die als „Führerin mit politischem Instinkt und Willen“ im Kampf um die wahre, von Gott gegebene Macht auftritt, wurde so inszeniert, als dass Assoziationen zum Führerkult um Hitler, im Sinnes eines „vom Schicksal gesandten“ Herrschers zur Rettung von Staat und Volk, leicht möglich waren. Schiller, der als „zweifelloso große dichterische Vorkämpfer unserer [sc. der nationalsozialistischen] Revolution“<sup>277</sup> betitelt wurde, zählt neben Shakespeare zu den „meistinszenierten klassischen Dramatikern“<sup>278</sup> im NS-Spielplan, wobei dieses kaum möglich gewesen wäre, ohne die zahlreichen, auf Aspekte der NS-Ideologie abgestimmten Textänderungen, Umin-terpretationen und Übersetzungen ausländischer Stücke<sup>279</sup> durch Dramaturgen und Regisseure. Mit großen Bemühungen versuchte man, eine Verwurzelung, mehr noch eine schicksalhafte Verbindung, der NS-Dramatik mit diesen Klassikern glaubhaft zu machen, in der die „beispielgebende Kraft, ja die besessene Verantwortung“ gelegen hätte, „dass im Theater der Deutschen nichts verloren geht, was das geistige Schicksal unsere Kontinents jemals von Grund auf bewegt hat.“<sup>280</sup> Dennoch zeichnet sich ein Rückgang der Shakespeare-Stücke im „Dritten Reich“ auch nach 1937 gegenüber 1929 bis 1933 ab, da mehr zeitgenössische Stücke im Spielplan eingesetzt wurden. Im Vergleich zu anderen Stücken der europäischen Dramatik wiederum sind die Shakespeare-Stücke mit einem durchschnittlichen

---

<sup>275</sup> Schlösser, 1938 über die Verbindung von Shakespeares Dramatik mit den „rassischen Grund-elemente[n] des Nordischen“ im Shakespeare-Jahrbuch

<sup>276</sup> in „Völkischer Beobachter“ vom 30. Mai 1934, zit. n. Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 326

<sup>277</sup> Zit. n. Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 281

<sup>278</sup> Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 298

<sup>279</sup> bei Shakespeare-Stücken wurden die, im „nationalsozialistischen Geist“ gefertigten, Übersetzungen von Schlegel und Tieck bevorzugt

<sup>280</sup> Biedrzyński, 1944: Schauspieler, Regisseure, Intendanten, S. 7

Anteil von knapp 3% am Gesamtspielplan pro Spielzeit von 1933 bis 1944 in „gutem Maße“ vertreten.<sup>281</sup>

Mit einem stets großen Anteil bleiben die artgerechten Komödien zur leichten Unterhaltung, darunter einige wenige wie die des Schauspielers Toni Impekoven und von Curt Goetz aus den zwanziger Jahren, im NS-Spielplan bestehen. Sie thematisieren vorwiegend das Privatleben und alltägliche Probleme und befassen sich weniger mit den zu der Zeit aktuellen Geschehnissen oder politischen Aspekten.<sup>282</sup> Zu den Stücken der leichten Unterhaltung zählen unter anderem „Die Primanerin“ von Sigmund Graff (Spielzeit 1937/38), Shakespeares Klassiker „Der Widerspenstigen Zähmung“ und „Was ihr wollt“ sowie Lustspiele und Schwänke von Georg Lengbach, Rudolf Presber und Otto Schwartz, um nur einige Autoren des unterhaltsamen Genres im Theater zu nennen. Den Großteil am Gesamtspielplan machten mit einem Durchschnittswert von 58% pro Spielzeit aber immer noch die zeitgenössischen deutschsprachigen Stücke aus. Von diesen konnten durchschnittlich 64% dem unterhaltenden Genre zugeordnet werden.<sup>283</sup> Eine Vielzahl der restlichen Stücke, Schültke zufolge sogar nahezu die Hälfte der Stücke aus den Dreißigern und frühen Vierzigern<sup>284</sup>, propagierte eine klar nationalsozialistische Ideologie.

---

<sup>281</sup> Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 194

<sup>282</sup> Vgl. Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 479, auch Schültke, Theater oder Propaganda, S. 196

<sup>283</sup> Vgl. Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 478 und Panse S. 497

<sup>284</sup> Vgl. Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 196

## 4 Blick auf die Gegenwart: der Stellenwert des Theaters in heutigen rechtsextremistischen Milieus zur Gewinnung weiterer Anhänger

Das Theater wird in der Form, wie es im „Dritten Reich“ zu Propagandazwecken genutzt wurde, in heutigen rechtsextremistischen Kreisen<sup>285</sup> kaum noch genutzt. Der Grund für den sinkenden Einsatz und noch darüber hinaus, die geringe Nutzbarkeit von Theater läge, laut NPD-Abgeordneten Stefan Köster, vor allem darin, dass sich die Kulturpolitik sowie die Kulturschaffenden selbst, gerade im Theaterbereich, „weitgehend vom normalen Volk entfremdet“ hätten. Die „eigene Kultur und die eigene Identität“ würden den Bürgern nicht mehr nahe gebracht werden, sodass sich „die Bürger in der Masse [dafür] nicht interessieren“<sup>286</sup>. Daher würden die Theater die Mehrheit auch gar nicht mehr erreichen<sup>287</sup>. In der Konsequenz investieren rechtsextremistische Aktivisten weniger in das Theater als solches, sondern wenn, dann zunehmend in eine andere, losgelöste Form. In diesem Fall meint Theater immer weniger eine feste Bühne innerhalb eines begrenzten Raums, in dem sich Zuschauer befinden, die auf die Geschichte, welche ihnen von der Bühne aus durch Akteure und andere theatralische Mittel erzählt wird, ausgerichtet sind. Vielmehr wird das Theater in seiner festgesetzten Form aufgebrochen. Die Bühne wird zur Straße, das Publikum sitzt vor dem Fernseher, hinter einem Zeitungspapier oder vor dem Computer, wo von rechten Aktionen berichtet wird oder diese von den Aktivisten selbst zur Schau gestellt werden. Die erzählte Geschichte wird zu lautstark ausgerufenen Parolen einer im Gleichschritt marschierenden Gruppe rechtsextremistischer Aktivisten mit Bannern und Megaphonen in den Händen. Anstelle der Inszenierung eines Stücks auf einer Theaterbühne, legen immer mehr Gruppen und Organisationen dieser Kreise Wert darauf, sich selbst theatralisch zu inszenieren. Nicht zwingend ein Unterschied, doch kann von einer immer stärker zu erkennenden Verlagerung von Theaterwert und Theaternutzen im „Dritten Reich“ verglichen mit heutigen rechtsextremistischen Milieus gesprochen werden.

So legte beispielsweise das im Juni 2012 verbotene Netzwerk „Spreelichter“ der neonazistischen Organisation „Widerstand Südbrandenburg“ 2011 und verstärkt 2012 mit

---

<sup>285</sup> abgesehen von größeren Organisationen oder Parteien wie der NDP, handelt es sich zumeist nämlich um locker strukturierte Gruppen und lose Cliquen. Vgl. Pfeiffer, 2007: Rechtsextremismus, S. 37

<sup>286</sup> Köster 2012 auf der Landtagssitzung Mecklenburg-Vorpommern über die „Zukunft der Theater- und Orchesterlandschaft in Mecklenburg-Vorpommern“

<sup>287</sup> Petereit, NPD-Landtagsfraktionssprecher, über Theater und Orchester in Mecklenburg-Vorpommern

zumeist nächtlichen, flashmobartigen<sup>288</sup>, knapp zwanzigminütigen Märschen durch Brandenburg großen Wert auf die theatralische Selbstinszenierung. Der angeordnete Dresscode in komplett schwarzer Bekleidung und, ähnlich der Anonymus-Bewegung, mit weißen Masken wies durchaus theatralische Züge auf. Hinzu kamen brennende Fackeln, mit denen die Teilnehmenden durch die Straßen zogen. Ein Requisit, durch das der Marsch in seiner mystisch anmutenden Note und seinem Spiel verstärkt wurde. Dabei wurden immer wieder Parolen wie „Die Demokraten bringen uns den Volkstod“ gerufen. Eine Show, welche die gewünschte Aufmerksamkeit, sowohl von freiwilligen, als auch von unfreiwilligen Zuschauern erregte, und die an die nicht weniger inszenierten Fackelzüge der SA und SS im „Dritten Reich“ erinnerte. Die Aktion fand unter dem Namen „Die Unsterblichen“ auch in anderen deutschen Bundesländern mehrere Hundert Nachahmer, wurde aufgezeichnet und oftmals in bearbeiteter Version auf den einschlägigen Internetseiten präsentiert.

Obwohl sich die äußerliche Form der theatralischen Inszenierung verändert beziehungsweise verlagert hat, bleiben die propagierten Ideologeme doch sehr ähnlich. Die Idee vom elitären deutschen Volk, dessen Existenz durch das demokratische System bedroht werde, und welches sich deshalb gegen dieses „schädliche“ System auflehnen müsse, steht heute ebenso im Fokus der rechtsextremistischen Propaganda wie die Demonstration von Macht und Unbeirrbarkeit *in der Masse*. „Volksgemeinschaft“ spielt damals wie heute eine wesentliche Rolle. Das Gefühl, nicht alleine, sondern in der Gruppe geschützt und stark zu sein, die Vorstellung dazuzugehören, eine Art interessengebundene „Familie“ zu haben, das „Wir-Gefühl“ im Rahmen eines „machtvollen Kollektiv[s]“<sup>289</sup> empfinden zu können, nutzen rechtsextremistische Kreise als eines der stärksten Motive zur Gewinnung weiterer Anhänger. Zur Zielgruppe gehören insbesondere Jugendliche (nicht nur, aber im hohen Maß aus unteren Bildungsschichten) sowie Personen aus den „handarbeitenden“ Berufsgruppen, gerade Männer, zumal die Mehrheit der rechtsextremistischen Kreise aus Männern besteht.<sup>290</sup>

Auch sind die zum Großteil in der Gesellschaft selbst liegenden Voraussetzungen für eine erhöhte Attraktivität und Offenheit sowie Annahmefähigkeit für rechtsextremistische Ideen die gleichen wie schon 1933: wirtschaftliche und soziale Enttäuschungen, Probleme, Ängste und Sorgen, Perspektivlosigkeit und das Gefühl von Ohnmacht und

---

<sup>288</sup> Die Verabredung zu den Märschen erfolgte im Netz. Ebenso plötzlich, wie die Aktivisten zum unangemeldeten Fackelzug durch die Straßen auftauchten, verschwanden sie anschließend auch wieder. Bilder s. Anhang, S. XVI

<sup>289</sup> Zit. n. Pfeiffer, 2007: Rechtsextremismus, S. 39

<sup>290</sup> Vgl. Bergmann, Erb, 1994: Neonazismus, S. 12

Instabilität.<sup>291</sup> Schnell können dann das Auftreten einer klar (radikal) ausgerichteten Gruppierung und die Vorstellung der zusammenhaltenden, sich für die bislang unbeachteten Probleme einsetzenden Gemeinschaft attraktiv erscheinen. Gleichzeitig werden die Abwertung anderer (unter anderen die altbekannten Feindbilder in Juden, Schwarzen, Demokraten, Liberalen und Linken sowie Homosexuellen und Personen osteuropäischer und südländischer Herkunft) und die Hervorhebung der eigenen Rasse und Kultur bis hin zum Überlegenheitsdenken sowie der vordergründige Eindruck einer dynamischen, weitreichend Abhilfe schaffenden „sozialen Bewegung“<sup>292</sup> zu ansprechenden Lösungsmöglichkeiten.

Eine Vorliebe für historische wie zeitgenössische rechtsradikale Aktivisten, die zu mythischen Helden oder „Szene-Heroen“ stilisiert werden konnten, zeigt sich sowohl unter den NS-Dramatikern des NS-Staats, wie aus dem Beispiel „Schlageter“ deutlich wird, als auch unter derzeitigen rechtsextremistischen Aktivisten, die das rechtspropagierende Kulturprogramm gestalten.<sup>293</sup> Das Schüren von Feindbildern, insbesondere in Ausländern, einerseits und das Kreieren und Verherrlichen von rechtsextremistischen Vorbildern sowie völkischen Vorstellungen andererseits, zählen zu den Hauptelementen auch der aktuellen rechtsextremistischen Propaganda. Jedoch fänden darüber hinaus, vor allem über die Diskussion um Zuwanderer und Asylanten (zuletzt sehr medienpräsent im November 2013 bezüglich der Einrichtung eines neuen Asylheims in Schneeberg, Sachsen), rechtsextremistische Meinungen und Ziele, laut Bergmann und Erb, in der Bevölkerung kaum Resonanz.<sup>294</sup> Glaubt man dieser Einschätzung, so erschließt sich, warum der Stellenwert des Theaters in heutigen rechtsextremistischen Milieus gering ist und in Zukunft wohl weiter sinken wird. Denn auch wenn sich Heldenbilder oder völkisch-nationalistische Ideen von „reinrassiger“ Einheit und tief verbundener Gemeinschaft gut in Theaterinszenierungen darstellen und propagieren lassen (wie unter anderem „Schlageter“ zeigt), so braucht es unter anderem für die Vermittlung fremdenfeindlicher Überzeugungen oft doch direktere, dynamischere und weitreichendere Instrumente, die eine Gruppe noch klarer ansprechen und einbeziehen.

---

<sup>291</sup> Vgl. Heitmeyer in „Deutsche Zustände“, nach Pfeiffer, S. 43 und nach Bergmann, Erb, S. 188

<sup>292</sup> Vgl. Bergmann, Erb, Neonazismus, S. 13; auch Pfeiffer, Rechtsextremismus, S. 40

<sup>293</sup> Vgl. Wörner-Schappert, 2007: Rechtsextremismus, S. 100

<sup>294</sup> Vgl. Bergmann, Erb, 1994: Neonazismus, S. 226



Längst ist man sich in den rechtsextremistischen Kreisen, nicht nur hierzulande, sondern auch anderenorts, mit nicht zu unterschätzender Präsenz auch in den USA, über die Notwendigkeit einer Ansprache bewusst, die modern, nicht altbacken ist, mit der Zeit, den Interessen und Vorlieben der anvisierten Generationen geht und unmittelbarer wirkt. Die Methoden der Ansprache werden noch gezielter auf Alter, Peergroup, Interessen, Alltagsprobleme und Trendbewegungen innerhalb der Zielgruppe abgestimmt, um eben nicht sogleich als eine ausländerfeindliche und die „weiße Rasse“<sup>295</sup> verherrlichende, radikale Gruppierung entlarvt zu werden. Vielmehr will man als starke, zusammenhaltende Gemeinschaft erscheinen, die sich „lediglich“ um das Wohl des möglicherweise Ausgegrenzten, des nicht wirklich verstandenen Einzelnen und die Stärkung Deutschlands Sorge und dafür einsetzen wolle.<sup>296</sup>

Auch in Teilen des Kulturbereichs haben rechtsextremistische Kreise großes Potential entdeckt, um ihre politischen Überzeugungen effektiver durchdringen zu lassen und gezielter zu beeinflussen. Pfeiffer spricht von der „Kombination von Freizeit- und Unterhaltungswert mit politischen Inhalten [...] um einen fremdenfeindlichen Kern und [...] die Verharmlosung des Nationalsozialismus“<sup>297</sup>, durch die der Rechtsextremismus für einige so attraktiv gemacht werden könne. Gerade Liederabende (laut Aussage einiger rechter Jugendlicher handle es sich hierbei eher um eine „Kombination aus ideologischer Schulung und romantisierter Männergemeinschaft“<sup>298</sup>), Feste (zum Beispiel Wikingerfeste), Zeltlager, Kulturreisen und gesellige Gemeinschaftsabende mit Essen, reichlich Trinken und Tanz erscheinen im Rahmen dieses unterhaltsamen Freizeitprogramms mit politischem Unterton besonders einladend. Deutlich höheren und vor allem weiter verbreiteten Anklang finden jedoch symbolträchtige, visuell aufwendig und teils interaktiv gestaltete Internetauftritte, die Präsenz in sozialen Netzwerken und die Verbreitung rechtsextremistischen Ideenguts über Musik, beispielsweise Konzerte (nicht selten als „netter“ Abschluss einer Demonstration).

---

<sup>295</sup> es geht im Allgemeinen heute nicht mehr zwingend um das reine „Deutsch-Sein“, zumal auch Vernetzungen beispielsweise zu amerikanischen Neonazis bestehen und der auch in deutschen rechtsextremistischen Kreisen als Vorantreiber des Rechtsrock gefeierte und als Held verehrte Begründer der im September 2000 in Deutschland verbotenen internationalen Skinhead-Organisation „Blood & Honour“, Ian Stuart Donaldson, Engländer war, sondern um die weiße Hautfarbe und die Ablehnung jeglicher hautfarbenverändernder Einflüsse, zum Beispiel durch Schwarze, Asiaten oder Mexikaner.

<sup>296</sup> dazu ein Vers aus dem Intro der CD „Anpassung ist Feigheit“: „Wir wollen alle Völker und Kulturen dieser Erde in ihrer wunderbaren Einzigartigkeit erhalten. Wir sind keine Ausländerfeinde! Wir lieben das Fremde - in der Fremde.“ Zit. n. Pfeiffer, S. 48. Die CD wurde im Rahmen des „Projekts Schulhof“ gratis von rechtsextremistischen Aktivisten auf deutschen Schulhöfen verteilt. Im September 2004 folgte das Nachahmprojekt „Project Schoolyard“ in Teilen der USA.

<sup>297</sup> Pfeiffer, 2007: Rechtsextremismus, S.36

<sup>298</sup> Zit. n. Hafenecker, Jansen, 2001: rechte Cliques, S. 176

Die Musik und das Internet nehmen unter den alternativen Kanälen zum Theater also einen besonders großen, wenn nicht den größten Platz zur Vermittlung rechtsextremistischer Ideologeme ein. Im Internet tummeln sich diverse rechtsextremistische Seiten, die Feindbilder kreieren oder verstärken und die Identität der „weißen Rasse“ verherrlichen. Rechtsextremistische Bands, besonders bekannt die Berliner Band „Landser“, „Skrewdriver“ oder auch „Panzerfaust“, präsentieren auf ihren Homepages neue Songs und Musikvideos, geben die Lieder zum Download frei oder laden ihre mit fremden- oder staatsfeindlichen Ideologemen gefüllten Musikvideos bei Portalen wie „YouTube“ hoch, die für jedermann frei zugänglich sind. Dabei decken die rechtsextremistischen Songs sämtliche Musikgenres, „von Ballade bis Hatecore“<sup>299</sup> für jeden Geschmack fast alles<sup>300</sup>, vor allem aber das gerade unter vielen rechtsradikalen und rechtsorientierten Jugendlichen gern gehörte Rock- und (Heavy) Metal-Genre ab, steigern so in jedem Fall schon einmal das Interesse und fördern die Aufnahmebereitschaft. Welch großen Stellenwert Musik als Propagandamittel besitzt, betont Neonazi und Mitglied des NPD-Vorstands Thorsten Heise: „Eine gut gemachte CD ist definitiv weitaus besser als ein sehr gutes Flugblatt. [...] Schwarzkopien hier – dort eine Kassette aufgenommen – in der Klasse ist das ruck, zuck rum. Das ist natürlich eine Sache auf die wir setzen: Das ist Propaganda.“<sup>301</sup> Und so erhält rechte Musik einen starken, „identitätsstiftenden“<sup>302</sup> Wert.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Theater in heutigen rechtsextremistischen Milieus in seinem ursprünglichen Wesen nur noch wenig Verwendung findet. Vielmehr wird der Aspekt der theatralischen Inszenierung dem Theaterraum entzogen und von einzelnen Gruppen und Organisationen für ihre Aktivitäten wie Märsche, Aufstände oder auch bizarre Gedenkversammlungen angewendet. Doch dient diese theatralische Neuinszenierung nicht weniger als das NS-Theater in vielen Teilen vorrangig der Kommunikation ihrer Ideologeme sowie der besseren Vernetzung durch die große Ansammlung von Menschen und das aktive Miteinander. Sowohl beim heutzutage weniger genutzten Theater, als auch bei jenen populäreren Kunstformen und neu-medialen Möglichkeiten, auf die rechtsextremistische Aktivisten zwecks Propaganda verstärkt den Fokus legen, geht es in erster Linie jeweils immer um die moderne, zielgruppenorientierte und auf emotionaler Ebene wirkende Verbindung unpolitischer und freiheitlicher Rahmen, die nicht an strikte Reglements wie in der Schule oder am

---

<sup>299</sup> Sub-Genre des Hardcore

<sup>300</sup> Heise über die Bedeutung von Musik für rechtsextreme Propaganda, zit. n. Wörner-Schappert, 2007: Rechtsextremismus, S. 101

<sup>301</sup> Zit. n. Pfeiffer, 2007: Rechtsextremismus, S. 45

<sup>302</sup> Hafenecker, Jansen, 2001: rechte Cliques, S. 177

Arbeitsplatz gebunden sind, sondern im privaten Raum liegen - Pfeiffer nennt es den „Freizeitwert“ und das „Lebensgefühl“<sup>303</sup> - mit politischen Botschaften.

Dadurch können rechtsextremistische Aktivisten unterschwellig und weniger offensiv als noch Jahre zuvor an die Zielgruppe herantreten und ihr ideologisches Ideengut vermitteln, zumal sie auf diese Weise für Personen, die mit dieser Szene kaum vertraut sind, deutlich schwerer zu erkennen sind.

---

<sup>303</sup> Hafenegger, Jansen, 2001: rechte Cliques, S. 50

## 5 Fazit

Die Arbeit macht deutlich, dass Propaganda in einem nicht zu unterschätzenden Maß und einer außerordentlichen Detailvielfalt im Theater des „Dritten Reichs“ genutzt wurde. Auf kreative Weise wurden die theatralischen Mittel eines Stücks vereinnahmt und zur Verbreitung von NS-Ideen eingesetzt. Dabei spielten Propaganda-Nutzer und Empfänger, also diejenigen, die durch Gesetzlichkeiten, Institutionen und die Umgestaltung des Spielplans die Voraussetzungen für die Ausführung und Effektivität der Propaganda schufen, die, die NS-Propaganda ausführten und denjenigen, die zur „Zielscheibe“ der Propaganda im Theater wurden, zusammen. So konnte die Propaganda durch das Theater zur Formung des NS-Staats und seiner Bevölkerung in jene totalitäre, dynamisch inszenierte und einheitlich erscheinende Gestalt beitragen.

Dabei ist es wichtig, den feinen Unterschied zwischen dem Theater als „Theater der Propagandastücke“ und dem Theater als Propagandamittel, also als Mittel zum Zweck im Nationalsozialismus zu machen. Denn das NS-Theater war „kein Theater der Propagandastücke, sondern ein Theater, das Stücke nach NS-ideologischen Gesichtspunkten zu interpretieren suchte und dementsprechend propagandistisch einsetzen konnte“<sup>304</sup>. Ein solches, nach „NS-ideologischen Gesichtspunkten“ interpretiertes und inszeniertes Stück, ist auch „Schlageter“. Dessen in der vorangegangenen Analyse erläuterten Motive, wie die bedingungslose Treue und Opferbereitschaft für Vaterland und Volk, die Untergrabung der eigenen Bedürfnisse im Dienst für die Gemeinschaft und der Kampf um die Ehre und den Stolz der deutschen Nation, wurden als Teile der NS-Ideologie verstanden, theatralisch in Szene gesetzt und im Gesamtwerk durch die Aufführung vor Publikum propagandistisch genutzt.

Das wesentliche Ziel der Propaganda durch das Theater bestand gerade im hier untersuchten Zeitraum vor allem darin, einerseits die Weimarer Republik, politisch Andersdenkende und nicht zuletzt die jüdische Bevölkerung als Feindbilder zu kreieren beziehungsweise zu verstärken, und andererseits Ideologie getränkte Identitätsbilder eines vorbildlichen deutschen „Volksgenossen“ sowie ein völkisches Wir-Gefühl unter den „reinrassigen“ Deutschen zu schaffen. Das Theater des „Dritten Reichs“ wurde, nicht in seinem ganzen Wesen, aber doch in nicht zu unterschätzendem Maße zwecks des Propagandaauftrags seiner ursprünglichen Funktion als Kunst- und Kulturanstalt entfremdet, um mehr bewusstseinsformend und manipulierend, als unterhaltend und

---

<sup>304</sup> Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 483

im angemessenen Maße lehrend zu dienen. Man erkannte früh die Eignung des Theaters als politisches Mittel zur Erziehung und Formung durch dessen Fähigkeiten, eine größere Ansammlung von Menschen, auf einen Raum begrenzt, auf eine Sache, die Bühne und die auf ihr durch theatralische Mittel erzählte Geschichte, auszurichten. Dabei konnte das Theater gleichzeitig mehrere Sinne ansprechen und so das Geschehen auf der Bühne zu einem emotionalen, gemeinschaftlichen Erlebnis werden lassen. Viele der politischen Agitations- und ideologischen Lehrstücke, für die das hier analysierte Stück „Schlageter“ als erfolgreiches Beispiel angeführt wurde, erfüllten, wenn auch nicht im von Hitler und seinen Funktionären gewünschten und geforderten Maß, den Zweck der ideologischen Meinungs- und Bewusstseinsbeeinflussung. Sie waren dafür einem Programm unterworfen, das von breit aufgestellten Kontroll- und Lenkungsinstanzen vorgegeben wurde, jedoch nicht selten in inhaltlicher und künstlerischer Qualität verbesserungsfähig.

Der im Weimarer Theater auflebende Drang zur kritischen Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Problemen sowie mit dem eigenen Ich, menschlichen Schwächen, Gedanken, Gelüsten und Trieben, ebenso wie das Aufblühen fremder Einflüsse und, in der deutschen Kultur, neuen Stilrichtungen wurden durch Gesetzlichkeiten zunehmend eingeschränkt, diffamiert und schließlich unter dem Deckmantel der „entarteten Kunst“ aus der deutschen Kultur- und damit auch Theaterlandschaft verbannt. Während eine Vielzahl der Kunschtchaffenden ins Exil flüchtete, sahen diejenigen, die im Land blieben, von einigen wenigen, heimlich Widerstand leistenden Ausnahmen abgesehen, die einzige Möglichkeit für ein berufliches und damit zusammenhängendes soziales Überleben darin, den neuen Ansprüchen Folge zu leisten. Es war aber auch die weitverbreitete Anpassungswilligkeit vieler Dramatiker und Theaterschaffender<sup>305</sup>, der „wenig ausgeprägte“<sup>306</sup> und entsprechend leichter zu beugende, zu formende und zu manipulierende künstlerische Wille der Theatergestaltenden, der dazu beitrug, dass das NS-Regime die Qualitäten des Theaters ausschöpfen und damit auch diesen Kulturzweig zur Vermittlung von NS-Ideologemen zwecks Beeinflussung und letztlich Überzeugung der Rezipienten nutzen konnte.

Die Propagandastrategien des NS-Regimes trafen, neben den wirtschaftlichen wie außenpolitischen Erfolgen, die Hitler in den ersten vier Jahren nach seiner Machtübernahme erzielte, auf positive Resonanz. Laut Panse stand „nie zuvor [...] die große Mehrheit der deutschen Bevölkerung so geschlossen hinter dem Führer“<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 482

<sup>306</sup> Dussel, 1988: Heroisches Theater, S. 335

<sup>307</sup> 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 574

Insbesondere die in hohem Maß *auch* durch das Theater propagierte Idee der „Volksgemeinschaft“ zeigte sich erfolgreich und hatte „jede[n] Gedanke[n] an den früher allgegenwärtigen Klassenkampf [sc. in der Weimarer Republik] zum Verstummen gebracht“<sup>308</sup>. An dieser Stelle sei betont, dass die Ergebnisse meiner Arbeit, nach der Untersuchung des Stücks „Schlageter“ auf dessen propagandistische Funktion hin, keinen Allgemeingültigkeitsanspruch erheben, nach dem alle Stücke, die auf den Theaterbühnen des „Dritten Reichs“ inszeniert worden sind, zur Propaganda eingesetzt worden seien. Pitsch, Panse und insbesondere Dussel, wie auch andere, weisen diesbezüglich darauf hin, dass die politische Nutzung von Theater, hier untersucht als Propagandamittel, im Nationalsozialismus weniger Resonanz erhielt, als vom NS-Regime und den führenden Persönlichkeiten im Theaterbereich in Schriften und Reden gefordert. Gerade auf den Mangel an, in den Augen der Kontroll- und Lenkungsapparaten, künstlerisch begabten und im „nationalsozialistischem Geist“ arbeitenden Dramatikern und damit auch an auf das nationalsozialistische Ideengut ausgerichteten Werken, mussten die obersten Theaterinstanzen reagieren. Auch weil sich deshalb die „Durchdringung des Volks“ mit NS-Wertvorstellungen nicht im gewünschten Maß und anfänglich angenommener Geschwindigkeit vollzog. In der Folge wurde im hier untersuchten Zeitraum zunehmend auf „die guten, alten Klassiker“ und oftmals unpolitischere heitere Stücke zurückgegriffen.<sup>309</sup> Und so waren es die heiteren, weniger die zur Verbreitung politischer Ziele und ideologischer Anschauungen eingesetzten Stücke, von den Höhepunkten der NS-Dramatik 1933 und 1934 abgesehen, welche Anklang bei den Zuschauern fanden, auch wenn die nationalsozialistisch gesinnten Stücke hinsichtlich ihrer Aufführungszahl auf dem zweiten Platz folgen. Dieser Umstand ist kaum zu bestreiten und wird durch eine Vielzahl von Spielplananalysen belegt. Dennoch wurden die Bestrebungen zur politischen Nutzung des Theaters in keiner Zeit des NS-Staats aufgegeben. Den mäßigen publizistischen Erfolgen trotzend, insbesondere verglichen mit dem politisch genutzten Rundfunk, der Presse und schließlich dem Film, wurde das Theater als Propagandamittel genutzt. Auch das ist kaum zu bestreiten und wird durch die vorliegende Arbeit aufgezeigt.

Die Bemühungen Hitlers zur propagandistischen Nutzung des Theaters fanden in der anfangs radikal und intensiv durchgeführten Umstrukturierung des Theaterwesens und in der zunehmend intensiver geförderten nationalsozialistisch geprägten Schulung von Theaterschaffenden Ausdruck. Hinzu kamen eine verstärkte soziale Förderung von NS-Theaterkünstlern und die Vergabe von Auszeichnungen für nationalsozialistisches

---

<sup>308</sup> Panse, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 574

<sup>309</sup> Das war auch nach 1937 und besonders ab 1939 noch der Fall, wobei dem vermehrten Einsatz von Unterhaltungsstücken dann andere Motive zugrunde lagen, z.B. die Ablenkung vom Krieg

Wirken im Theaterbereich. Auch die vielseitige Lenkung und Kontrolle durch obere Instanzen und entsprechende Apparate, das als „Empfehlung“ ausgedrückte Vorschreiben von zu inszenierenden NS-Stücken, die ideologische Uminterpretation bekannter und beliebter Stücke sowie die stetige Anpassung der Stücke an innen- und außenpolitische Entwicklungen verdeutlichen die Bemühungen. Damit zeigt sich, dass der Forderung des NS-Regimes, ein erziehendes, formendes „Deutsches Nationaltheater“ zu errichten, in vielen Bereichen des Theaterwesens *durchaus* praktisch nachgegangen wurde. Die hier vorliegende Arbeit setzte anhand eines ausdrucksstarken Beispiels ihren Fokus darauf, dass das Theater eben auch als nicht zu unterschätzendes, vom NS-Regime gar als „unentbehrlich“ gewertetes kulturpolitisches Instrument im Dienst der NS-Propaganda stand. In dieser Hinsicht sollen auch die aus der Untersuchung hervorgegangenen Ergebnisse verstanden werden.

Das Theater im „Dritten Reich“ fungierte in beiderlei Hinsicht, unterhaltend wie ideologisch erziehend und formend, vor allem als Instrument zur Bindung aneinander. Letzteres mündete wiederum in einem verstärkten Gemeinschaftsgefühl, ganz im Sinne der von Hitler und seinem Regime angestrebten „Volksgemeinschaft“, sodass Kultur im NS-Staat vorwiegend wiederum dem Zweck der ideologischen (Um-) Gestaltung der deutschen Bevölkerung und deren Auftreten nach außen diente. Die hier nur in selektierter Form dargestellten Maßnahmen zur weitgehenden Vereinnahmung des Theaters, der Theaterschaffenden und des Bühnenangebots mit all seinen theatralischen Mitteln wurden klar auf die politischen Ziele Hitlers und seiner Regierung ausgerichtet und bis ins kleinste Detail geplant. Dabei wurde nahezu jedes Vehikel der „Theatermaschinerie“ ideologisch aufeinander abgestimmt und kontrolliert. Diese Maßnahmen wirken erschreckend und faszinierend zugleich. Doch sollen sie bei den Adressaten dieser Arbeit ein stärkeres Bewusstsein dafür schaffen, wie intensiv und detailgenau theatralische Mittel manipulativ eingesetzt werden können und welch großes Potential und welche enorme Kraft in ihnen steckt, um nicht nur für einen Abend zu begeistern, sondern Emotionen zu steuern und Meinung wie Bewusstseinshaltung längerfristig zu beeinflussen.

Der abschließende Blick auf die Gegenwart weist auf ein stetig sinkendes Nutzungsinteresse am Theater zur Vermittlung ideologischer Ansichten und Gewinnung weiterer Anhänger in rechtsextremistischen Kreisen heutzutage hin. Wenn, dann findet das Theater eher in Form einer theatralischen Selbstdarstellung gewisser rechter Gruppen Anwendung und dient dabei nicht nur der Kommunikation ihrer Ideologeme, sondern auch der besseren Vernetzung untereinander durch das Miteinander. Ein hoher Stellenwert, wie das Theater ihn im NS-Staat genoss, wird aber nicht mehr dem Theater, sondern zunehmend alternativen Kanälen wie der Musik und dem Internet

zugeschrieben. Sie stellen die neuen, populären und scheinbar effektiveren Propagandamittel dar.

Durch die angestellte Betrachtung soll, wenn hier auch nur im begrenztem Umfang möglich, auf die Aktualität rechtsextremistischer Kreise hingewiesen und ein wichtiger Eindruck von ihren, zunehmend aus dem Untergrund hervortretenden und weitreichenden Aktivitäten im Kulturbereich gewonnen werden. So können der persönliche Blick, insbesondere für unterschwellige oder heruntergespielte, doch eigentlich radikal gesinnte Botschaften, geschärft und eine höhere Empfindsamkeit sowie ein stärkeres Bewusstsein für die Ernsthaftigkeit rund um dieses Thema geschaffen werden. Schließlich gilt es, eine riskante Verharmlosung der rechtsextremistischen Bewegung allein in Deutschland zu vermeiden und die Möglichkeiten der verstärkten Ausweitung dieser Kreise durch mehr Kenntnis und erhöhte Aufmerksamkeit zu reduzieren, um das, was Deutschland unter anderem ausmacht, ein demokratischer Geist, Welt-offenheit, Wissensschatz und Stärke durch Vielfalt, zu schützen.



## Literaturverzeichnis

BIEDRZYNSKI Richard: Schauspieler, Regisseure, Intendanten. Aus der Verlagsreihe Welt des Films – Welt der Bühne herausgegeben von Ernst Adolf Dreyer. Verlagsanstalt Hühig & Co. Heidelberg, Berlin, Leipzig 1944.

BERGMANN Werner, ERB Rainer (Hrsg.): Neonazismus und rechte Subkultur. Metropol Verlag. Berlin 1994.

DOMARUS Max: Hitler: Reden und Proklamationen 1932-1945. Band 1. Pamminger & Partner Verlagsgesellschaft mbH. Leonberg 1973.

DREWNIAK Boguslaw: Das Theater im NS-Staat: Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Droste Verlag GmbH. Düsseldorf 1983.

DUSSEL Konrad: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz. Aus der Reihe Literatur und Wirklichkeit von Karl Otto Conrady (Hrsg.). Band 26. Bouvier Verlag. Bonn 1988.

EICHER Thomas, PANSE Barbara, RISCHBIETER Henning (Hrsg.): Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Kallmeyersche Verlagsbuchhandlung GmbH. Seelze-Velber 2000.

FRANKE Manfred: Albert Leo Schlageter: Der erste Soldat des Dritten Reiches. Prometh Verlag GmbH & Co Kommanditgesellschaft. Köln 1980.

GLASER Stefan, WÖRNER-SCHAPPERT Michael, PFEIFFER Thomas (Hrsg.): Erlebnisswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Wochenschau Verlag. Schwalbach/Ts. 2007.

HAFENEGGER Benno, JANSEN Mechtild: Rechte Cliques. Alltag einer neuen Jugendkultur. Juventa Verlag Weinheim und München. München 2001.

HEERING Hans: Idee und Wirklichkeit bei Hanns Johst. Aus der Reihe Neue Deutsche Forschung von Heinz Rindermann (Hrsg.). Band 14. Junfer und Dünnhaupt Verlag. Berlin 1938.

KLOTZ Volker: Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen. Aus der Schriftenreihe Literatur als Kunst von Walter Höllerer (Hrsg.). Carl Hanser Verlag. München, Wien 1976.

NIEHL Wiltrud, Kulturamt der Stadt Düsseldorf (Hrsg.): Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reichs. Verlag der Goethe-Buchhandlung Düsseldorf Teubig. Düsseldorf 1987.

PITSCH Ilse: Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Landesuniversität zu Münster (Westfalen). Westfalen 1952.

RÜHLE Günther: Zeit und Theater, Diktatur und Exil 1933-1945. Band 3. Propyläen Verlag Berlin. Frankfurt/M, Berlin, Wien 1974.

SCHÜLTKE Bettina: Theater oder Propaganda?: Die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main von 1933 bis 1945. Verlag Waldemar Kramer. Frankfurt am Main 1997.

WEHLER Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949. Vierter Band. Verlag C.H.Beck oHG. München 2003.

WEHNER Josef Magnus: Vom Glanz und Leben deutscher Bühne. Hanseatische Verlagsanstalt. Hamburg 1944.

WULF Joseph: Theater und Film im Dritten Reich: Eine Dokumentation. Sigbert Mohn Verlag. Gütersloh 1964.

### **Theaterrezensionen zur Uraufführung „Schlageter“**

Berliner Tageblatt. Name des Rezensenten nicht vorliegend.  
Berlin 21. April 1933.

Deutsche Allgemeine Zeitung. Rezension von Paul Fechter. Berlin 22. April 1933.

Tägliche Rundschau. Rezension von Ernst Keienburg. Berlin 22. April 1933.

Frankfurter Zeitung. Rezension von Bernhard Diebold. Frankfurt 25. April 1933.

### **Magazine**

BORN Karl Erich: Die Zeit, Ausgabe 14: Der Schwarze Freitag. 1967.

PANSE Barbara: Theater heute 01: Völkisches Erfolgsstück - Hanns Johst und „Schlageter“ 1933, S. 69f. 1993.

RÜHLE Günther: Theater heute 08/9: Eine deutsche Karriere: „Schlageter“ von Hanns Johst – eine Uraufführung zu Hitlers Geburtstag, S. 56ff. 2002.

**Bildmaterial (auch in den Anlagen)**

VON ARENT Benno, MAHNKE Adolf: Das deutsche Bühnenbild 1933-1936.  
Sammlung von Entwürfen. Verlag Jüstel & Göttel. Leipzig 1926.

Infoportal Schwaben

Mitteldeutsche Zeitung

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln

Ullstein Bilderdienst

**Lexika**

KLAUS Schubert, KLEIN Martina: Das Politiklexikon. 5. aktualisierte Auflage.  
Verlag J. H. W. Dietz. Bonn 2011.

RISCHBIETER Henning: Theater-Lexikon. Orell Füssli Verlag.  
Zürich und Schwäbisch Hall 1983.

SCHNEIDER Gerd, TOYKA-SEID Christiane: Das junge Politik-Lexikon.  
Campus Verlag. Bonn 2010.

**Internetrecherche**

u.a.

Bundesamt für Verfassungsschutz:  
[www.verfassungsschutz.de](http://www.verfassungsschutz.de)

Bundeszentrale für politische Bildung:  
[www.bpb.de](http://www.bpb.de)

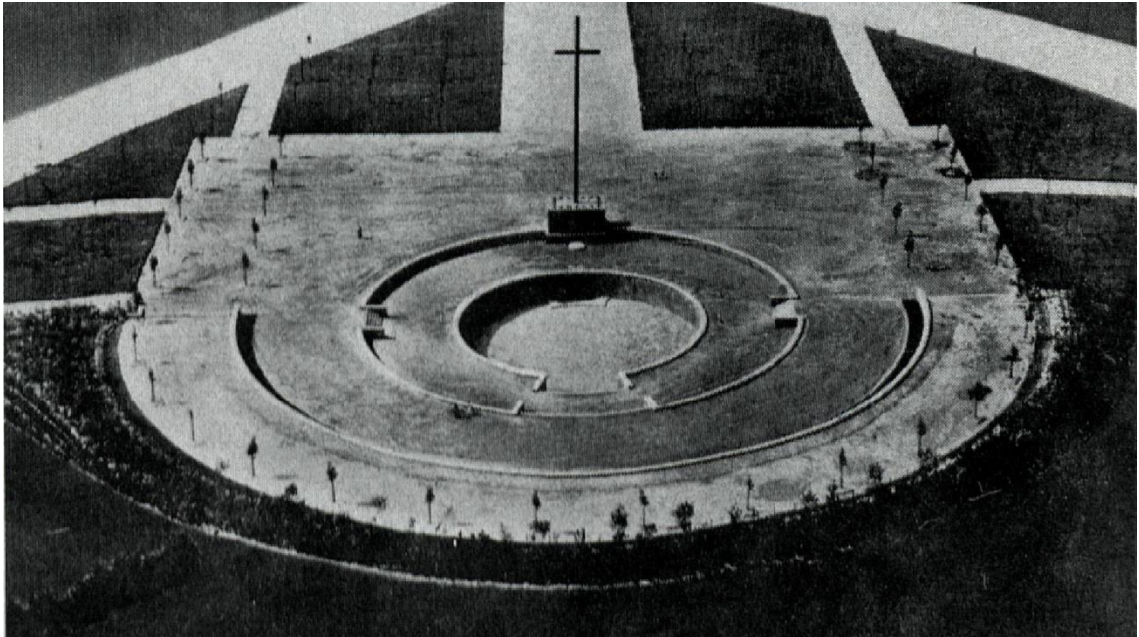
iportale GmbH:  
[www.lexikon-drittes-reich.de](http://www.lexikon-drittes-reich.de)

MUPINFO Nachrichten für Mecklenburg und Pommern:  
[www.mupinfo.de](http://www.mupinfo.de)

Spiegel Online GmbH (Spiegel Gruppe):  
[www.spiegel.de](http://www.spiegel.de)

User-Verlag (Rabanus-Verlag) Internet für Bildung und Humanismus:  
[www.theater-info.de](http://www.theater-info.de)

## Anlagen



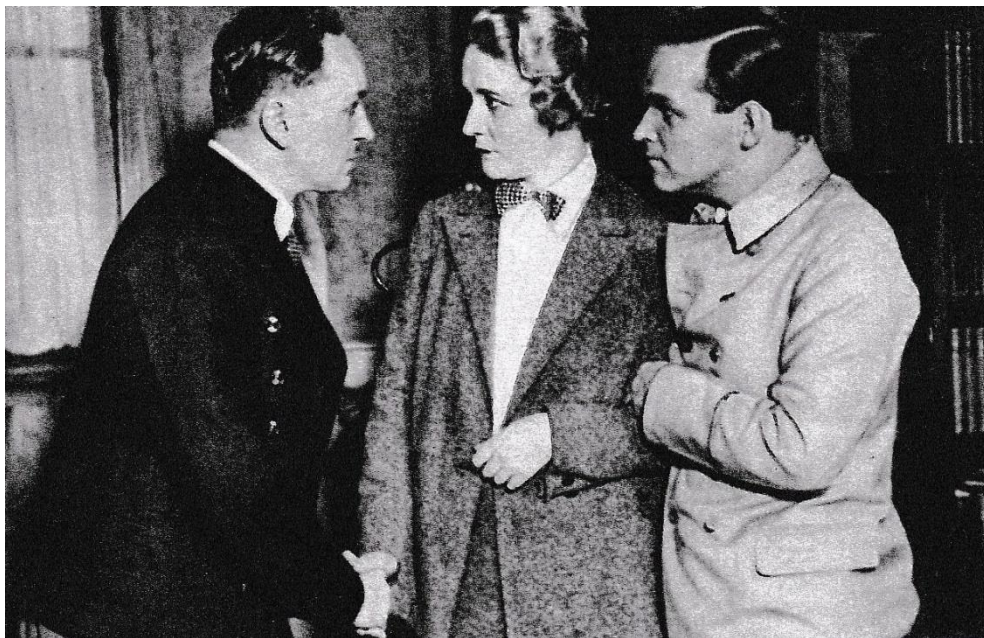
*Abbildung I: Schlager-Nationaldenkmal in Düsseldorf  
(Quelle: M. Franke: Albert Leo Schlager)*



*Abbildung II: Hanns Johst  
bei den Theaterproben  
(Quelle: Ullstein Bilderdienst)*



*Abbildung III: Uraufführung, Lothar Mützel  
(Schlageter, I.) und Veit Harlan (Friedrich Thiemann)  
über Sinn und Berufung des Deutschen  
(Quelle: Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln)*



*Abbildung IV: Uraufführung, erstes Kennenlernen (v. l.) Lothar Mützel und Emmy  
Sonnemann, später Emmy Göring (Alexandra), Veit Harlan  
(Quelle: Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln)*





Abbildung V: Uraufführung, Albert Bassermann  
(General, I.) und Lothar Müthel  
im Privat-Gespräch  
(Quelle: Theaterwissenschaftliche Sammlung  
Köln)



Abbildung VI: Uraufführung, Abschiedsszene I  
Lothar Müthel und Emmy Göring  
(Quelle: Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln)



Abbildung VII: Uraufführung, Abschiedsszene II  
Lothar Müthel und Emmy Göring  
(Quelle: Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln)



*Abbildung VIII: Uraufführung, (v. l.) Erich Dunskus (Peter), Albert Bassermann, Emmy Göring, Maria Koppenhöfer (Frau Thiemann), Hans Leibelt (Präsident Schneider) und Walter Franck (Professor Thiemann) warten auf die Urteilsverkündung  
(Quelle: Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln)*



*Abbildung IX: Uraufführung,  
Hinrichtungsszene  
Lothar Müthel  
(Quelle: Ullstein Bilderdienst)*





*Abbildung X: Skizze vom Schlussbild von Adolf Mahnke  
(Quelle: B. v. Arent, A. Mahnke: Das deutsche Bühnenbild 1933-36)*



*Abbildung XI: nach der Uraufführung bei der Applausordnung, (v. l.) Maria Koppenhöfer, Albert Bassermann (machte anschließend als Einziger nicht den Hitler-Gruß), Lothar Müthel, Hanns Johst, Emmy Göring und Hans Leibelt  
(Quelle: M. Franke: Albert Leo Schlageter)*





Abbildung XII: „Spreelichter“ beim nächtlichen Fackelzug  
(Quelle: Mitteldeutsche Zeitung vom 13.11.2012)



Abbildung XIII: Ausstattungsmaterial für den Fackelmarsch: Banner mit rechtsextremistischer Parole: „Die Demokraten bringen uns zum Volkstod“ und weiße Masken  
(Quelle: Infoportal Schwaben. Hierbei handelt es sich um eine rechte Internetseite.)

## Erläuterungen

„Notverordnung zum Schutz von Volk und Staat“ (Reichstagsbrandverordnung):

Zu scheinbar eben diesem Ziel wurde bereits am 22. Februar 1933 (offiziell 28. Februar 1933) die gleichnamige, zur „nationalen Bewegung“ Anstoß gebende, und damit grundlegende „Notverordnung zum Schutz von Volk und Staat“ vom Reichspräsidenten Hindenburg erlassen, durch die die wesentlichen Verfassungsrechte der Weimarer Verfassung (u.a. die Freiheit der Person, Beschränkungen in der freien Meinungsäußerung, einschließlich der Pressefreiheit, das Post- und Telefongeheimnis und das Vereinigungsrecht) außer Kraft gesetzt und schließlich ihr republikanischer Geist gebrochen waren. Die Reichsregierung hatte jetzt die gesetzliche Legitimation, in die einzelnen Länder und das dortige Theaterwesen effektiv einzugreifen.

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda:

Am 13. März 1933 erließ Reichspräsident Hindenburg den Gründungserlass für das RMVP zur Erziehung des „Volkes“ und zur Erteilung und Umsetzung von Propagandamaßnahmen. Die Leitung übernahm der Reichspropagandaleiter der NSDAP und entsprechend zum Reichsminister ernannte Goebbels, wodurch ganz bewusst eine Verbindung von politischer (Goebbels Wirken in der NSDAP) und staatlicher Macht (Goebbels Vorrechtstellung im RMVP und der RKK) geschaffen wurde.<sup>310</sup> Erwähnenswert ist, dass bereits 1914 eine „Kommission von Theaterverständigen“ vorgeschlagen wurde, die ähnliche Funktion wie das RMVP haben sollte.<sup>311</sup> Hitler konnte also an den damaligen Vorschlag anknüpfen, um die Einrichtung des RMVP bei Hindenburg durchzusetzen. Interessanter Weise kommt es kurz nach der Gründung des RMVP bei der NSDAP zu einem massiven Zuwachs von rund 1,6 Millionen neuen Mitgliedern (vor dem 30. Januar 1933 waren es 850.000 Parteigenossen), insbesondere aus den Elitegruppen der Reichswehr, Wirtschaft, Verwaltung und besonders stark aus dem Justizbereich. Diese „positive“ Entwicklung in der NSDAP lässt die Schlussfolgerung zu, dass durch eine von Goebbels in aggressiver Weise angeführte Propagandastrategie für einen klaren Richtungswechsel und zur nationalsozialistischen Erziehung eine steigende Anzahl von Personen effektiv beeinflusst wurde und sich für das, was das NS-Regime als „nationale Revolution“ feierte, offenkundig begeistern ließ. In Anlehnung daran beschreibt Rischbieter das RMVP als ein Ministerium, welches „offensiv, intensiv und umfassend die Ideologie und die praktische Politik der Nazis propagandistisch vertrat und das zu diesem Zweck und überdies Presse, Film, Theater, Literatur, bildende Kunst kontrollierte, gänzelte und nazifizierte“<sup>312</sup> und bestätigt so die ganz bewusste Nutzung verschiedener Kulturzweige, darunter das hier im Zentrum stehende Theater, als Mittel zur Propaganda. Eine Vielzahl der vor

---

<sup>310</sup> Vgl. Schültke, 1997: Theater oder Propaganda, S. 46

<sup>311</sup> Vgl. Dussel, 1988: Heroisches Theater, S. 23

<sup>312</sup> Rischbieter, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 20

allem durch Göring einen besonderen Stellenwert genießenden städtischen Theater wurden in das RMVP eingegliedert und damit der alleinigen Kompetenz und Kontrolle der einzelnen Städte entzogen. Das RMVP führte eine der wichtigsten Instanzen hinsichtlich der Auswahl-, Zensur- und Kontrollfunktion von vorge-schlagenen und schließlich inszenierten Stücken im „Dritten Reich“: die Abteilung VI Theater, die zu Beginn von Otto Laubinger, anschließend von Rainer Schlösser geleitet wurde.

#### Die Reichsdramaturgie:

Aus der Theaterabteilung des RMVP ging die richtungsweisende Reichsdramaturgie hervor, welche der Überwachung und Sichtung der gesamten deutschen dramatischen Produktion, unterstützt von der Bühnenverlegervereinigung, diente. Unter der Leitung von Schlösser fand hier die gesamte Personal- und Zuschusspolitik sowie die Prüfung und Beeinflussung der, in dieser Arbeit als Teil der Analyse des Theaters als Propagandamittel unter besonderer Begutachtung stehenden, Spielpläne sämtlicher (nahezu aller) Theater statt. Darüber hinaus war es Aufgabe der Reichsdramaturgie, Unterstützung bei der Vermittlung von Bühnenautoren und Komponisten an Theaterleitungen und Bühnen zu leisten.<sup>313</sup> Auch ihr Grundstein wurde bereits 1914 durch die Gründung des „Verbands zur Förderung deutscher Theaterkultur“, der den Spielplan in seinem künstlerischen Niveau positiv beeinflussen sollte, sowie durch den nachfolgenden Bühnenvolksbund gelegt. Die Stärke der Eingriffe durch die Reichsdramaturgie in die NS-Spielplangestaltung war herausragend, zumal sie es schaffte, „ganze Autorengruppen“<sup>314</sup> aus politischen und rassistischen Gründen aus dem Spielplan zu streichen, indem ihre Stücke nicht mehr aufgeführt werden durften, und durch Zensurmaßnahmen selbst „genehme“ Dramatiker, klassische Stücke und die gesamte ausländische Dramatik nach ihrer, beziehungsweise nach Vorstellung Goebbels‘ und wiederum nach der Vorstellung seines Vorsitzenden Hitlers, auszu-richten.

#### Die Reichskulturkammer:

Parallel zum Aufbau des RMVP wurde die RKK gegründet, welche final in sieben Einzelkammern für die Bereiche Theater, Schrifttum, Presse, Rundfunk, Musik, Bildende Kunst und Film unterteilt war. In ihrer weitreichenden Vereinnahmung aller Kulturzweige gelang es der RKK, sämtliche Berufsgruppen zu umfassen, nach rasseideologischen und NS-politischen Ansprüchen zu selektieren und zu kontrollieren. Das Reichskulturkammergesetz, welches im September 1933 verabschiedet

---

<sup>313</sup> Vgl. öffentliche Bekanntgabe über die Reichsdramaturgie vom 01.01.1934, nach Panse, Theater im „Dritten Reich“, S. 500 aus Drewniak, Theater im NS-Staat, S. 15; auch Schültke, Theater oder Propaganda, S. 47

<sup>314</sup> Eicher, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 484

wurde, forderte eine organisatorische Erfassung, deutlich ausgesprochen die Pflichtmitgliedschaft, aller Kulturschaffenden, sodass diese „der direkten Kontrolle durch das Propagandaministerium unterstellt“<sup>315</sup> werden konnten. Ziel war eine *einheitliche* berufsständige Organisation der Künstler, die besser zu kontrollieren war und von der jene Kulturschaffenden ausgeschlossen waren, die nicht den rassistischen und/oder politischen Anforderungen gerecht wurden, zum Zwecke einer rein nationalsozialistisch ausgerichteten Erziehung des Volkes und damit ganz im Sinne der NS-Propaganda im Theaterbereich. Das RKK-Gesetz bot den vom NS-Regime aufgestellten Kontroll- und Lenkungsapparaten eine weitere Legitimation auf Gesetzesebene im kulturellen Umwälzungsvorgang.

#### Die Reichstheaterkammer:

Die RTK entstand am 22. September 1933<sup>316</sup> per Gesetz als Untergruppe der RKK und wurde am 01. April 1936 als final abgeschlossen erklärt. Den Posten des Präsidenten übernahm Otto Laubinger. Sie gliederte sich in sieben Fachgruppen, welche alle Bereiche der Bühnenkunst sowie sämtliche Berufsspezifikationen der hier relevanten Theaterschaffenden, vom Regisseur und Schauspieler bis zum Souffleur und Theaterfriseur, abdeckten. So unterstanden der RTK ab 1933 unter anderem folgende Spitzenverbände: der Deutsche Bühnenverein, die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, die Vereinigung der künstlerischen Bühnenvorstände, der Deutsche Chorsängerverband und Tänzerbund und der Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten.<sup>317</sup> Allein diese Aufzählung soll verdeutlichen, wie weitreichend und durchdringend der Einflussbereich durch die Kontroll- und Lenkungsapparate, insbesondere der RTK war. Die RTK sah ihre Aufgabe in der „künstlerischen Führung und Überwachung des Theaters“<sup>318</sup> zur Erfüllung des nationalsozialistischen Traums vom „Deutschen Nationaltheater“. Mit der RTK und ihren tiefgreifenden Verordnungen zum „neuen“ Schaffen und Wirken im Theaterbereich und der Pflicht zur Mitgliedschaft in der RTK eines jeden, der künstlerisch aktiv war und es bleiben beziehungsweise werden wollte, gelang die fast ausnahmslose Kontrolle der Theaterschaffenden, die „selbstverständlich“ in ihrer politischen Meinung, ihrer Weltanschauung und ihrem Wesen durch und durch nationalsozialistisch geprägt sein mussten.

---

<sup>315</sup> Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 40

<sup>316</sup> Schültke datiert den eigentlichen Gründungsbeginn auf den 01. August 1933

<sup>317</sup> Vgl. Wulf, 1964: Theater im Dritten Reich, S. 31

<sup>318</sup> Rühle, 1974: Zeit und Theater, S. 27

### Das Theatergesetz:

Am 15. Mai 1934 trat das Theatergesetz in Kraft und trug in „weittragender und umwälzender Bedeutung“<sup>319</sup> zur Vereinnahmung, „Gleichschaltung“ und Neuformung der deutschen Theaterlandschaft bei. Zu den entscheidenden Bestimmungen des Theatergesetzes zählten folgende Paragraphen<sup>320</sup>:

§1: Die Theater unterstehen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.

§2: Die Führung des Theaters muss „im Bewusstsein nationaler Verantwortung“ erfolgen.

§3: Die Anstellung von Intendanten, Direktoren, Kapellmeistern und Regisseuren bedarf der Zustimmung durch den Minister.

Wulf führt diesen Punkt des Theatergesetzes weiter aus: Die Bühnenleiter, die Intendanten, die Theaterdirektoren, die ersten Kapellmeister und die Oberspielleiter bedürfen also, soweit sie nicht schon im Amte sind, einer Bestätigung [sc. durch Goebbels]. Mangel an Zuverlässigkeit und Eignung kann auch zur Untersagung der Tätigkeit von bereits amtierenden künstlerischen Leitern führen.<sup>321</sup>

§5: Der Minister kann die Aufführung bestimmter Stücke verlangen oder untersagen.

§7: Der Minister kann Vereinigungen von Theaterbesuchern und Vereinigungen für nichtöffentliche Theaterveranstaltungen seiner Aufsicht unterstellen. Er kann Richtlinien für sie festsetzen und kann sie auflösen. Der Minister kann Bestimmungen über die Beaufsichtigung des Handels mit Theaterkarten treffen.

Die absolute Einflussnahme durch den Reichsminister Goebbels in die einzelnen Strukturen des Theaters ist allein in diesen fünf Paragraphen unverkennbar. In „nationaler Verantwortung“ sollten von nun an alle Angelegenheiten des Theaters, auf Seiten der im Theater Tätigen sowie der Besucher, gehandhabt werden – stets unter Kontrolle und Lenkung der leitenden Person Goebbels.

---

<sup>319</sup> Strambowski, 1934 über den „Weg zum deutschen Nationaltheater“ in Westfälischer Kurier, zit. n. Wulf, Theater im Dritten Reich, S. 51

<sup>320</sup> Vgl. Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 42

<sup>321</sup> Wulf, 1964: Theater im Dritten Reich, S. 50

### Das Gesetz zur Wiederherstellung des Beamtentums:

Auf dieses Gesetz vom 07. April 1933 folgte eine Welle ausgesprochener Berufsverbote und vertragsunzulässiger Entlassungen von a) „Beamten, die nicht arischer Abstammung“ seien und b) denjenigen Arbeitern und Angestellten, „die nach ihrer bisherigen politischen Betätigung nicht die Gewähr dafür bieten, dass sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten“<sup>322</sup> würden. So sicherte sich das NS-Regime hinsichtlich der personellen Ideologisierung abermals auf Gesetzesebene ab. Diese Umstrukturierung fand in erster Linie an Staats- und Stadttheatern, dann aber auch an Privattheatern statt. Die vielen Entlassungen allein 1933 führten jedoch zu einem Mangel an kompetenten Mitarbeitern in den Kulturinstitutionen, weshalb, neben den sich offenkundig als Vertreter der nationalsozialistischen Idee Präsentierenden, auch mehrfach Leute eingesetzt wurden, denen eine anti-nationalsozialistische politische Haltung nicht eindeutig nachgewiesen werden konnte, die aber qualifiziert waren. Von der Entfernung jüdischer und anderer unerwünschter Mitarbeiter und dem Einsatz politisch gleichgesinnter „Vertreter“ in der Theaterarbeit, profitierten besonders jene noch vor 1933 unbekannten Autoren, welche nun erfolgreiche Karrieren starteten.

### Der Kampfbund für deutsche Kultur und die Deutsche Bühne:

Der von Alfred Rosenberg geleitete KfdK sollte „gegen die kulturzersetzenden Bestrebungen des Liberalismus“<sup>323</sup> ankämpfen. Die Deutsche Bühne wurde von der NSDAP als Zweigstelle des KfdK im Sinne einer Theaterbesucherorganisation zugelassen und stellte sich mit 600.000 Erwachsenen und 300.000 Jugendlichen aus mehr als 700 Ortsgruppen (Stand April/Mai 1934) als weiträumig erfolgreiche Nachfolgerin des 1933 „gleichgeschalteten“ Verbandes der deutschen Volkstheatervereine heraus. Durch die Vereinnahmung nahezu aller örtlich bestehenden<sup>324</sup> Besucherorganisationen, Theaterbesuchervermittlungen und ähnlichen Einrichtungen war also auch der Einflussbereich auf Besucherebene gesetzt. Die Deutsche Bühne engagierte sich im besonderen Maße im Pressebereich für den Theatersektor und brachte mehrere NS-gesinnte Zeitschriften, darunter die gleichnamige Zeitschrift „Deutsche Bühne“ und „Bausteine zum deutschen Nationaltheater“ heraus.

### Die Deutsche Arbeitsfront:

An die Stelle der zerschlagenen Gewerkschaften, welche im Mai 1933 von SA-Leuten gestürmt und anschließend geschlossen wurden, tritt die am 10. desselben Monats gegründete „Deutsche Arbeitsfront“ mit Dr. Robert Ley als Leiter.

---

<sup>322</sup> Rischbieter, 2000: Theater im „Dritten Reich“, S. 14f.

<sup>323</sup> Wulf, 1964: Theater im Dritten Reich, S. 60

<sup>324</sup> Wulf spricht bzgl. Mitteldeutschlands sogar von einer Vereinnahmung aller dort vorhandenen Besucherorganisationen. Vgl. Theater im Dritten Reich, S. 23

Das übergeordnete Ziel der DAF lag in der Sicherung des Arbeitsfriedens „im Sinne der nationalsozialistischen Gemeinschaftsidee“. Mit Blick auf ihr Engagement im deutschen Theaterwesen hieß dies, „das ganze schaffende Volk am Aufbau des Theaters teilnehmen zu lassen“<sup>325</sup>. Die DAF versuchte damit ganz nach dem NS-Ideal der zusammenwirkenden „Volksgemeinschaft“ zu agieren und zu wirken. Mit zwanzig Millionen Mitgliedern nahm sie innerhalb weniger Jahre (fraglos ein Ergebnis der Pflichtmitgliedschaft) „monströse Ausmaße“<sup>326</sup> an.

#### Zur Kunstkritik:

Der von Staatssekretär Ahrend am 30. Oktober 1933 an die Kunstkritiker verkündete Propagandaauftrag sprach nicht nur das „Ende der Kunstkritik“ aus, sondern verwies auf die von Hitler und dem von ihm in oberster Instanz des Kulturbereichs eingesetzten Goebbels von Beginn an angestrebte künstlerische Einschränkung. Goebbels umschrieb jene Einschränkung folgendermaßen: „Die Freiheit des künstlerischen Schaffen ist auch im neuen Staat gewährleistet. Sie bewegt sich im scharf abgegrenzten Bezirk unserer nationalen Verantwortung. Diese Grenzen aber werden von der Politik und nicht von der Kunst gezogen“<sup>327</sup>. Im Klartext bedeutete dies das Ende der gesamten künstlerischen Freiheit. Die gesetzliche Legitimation des Schreibverbots von Kunstkritikern folgte (erstmal!) am 28. Januar 1936 mit der Anordnung des Reichsministers über das Verbot der bisherigen Kunstkritik, unter anderem als Ausdruck „jüdischer Kunstüberfremdung“.

#### Das Emmy-Göring-Stift:

Das Emmy-Göring-Stift wurde vom Protektor Hermann Göring und seiner Frau und Stifterin Emmy Göring-Sonnenschein für „arische deutsche“ Schauspieler/innen und Sänger/innen gegründet. Um für dieses Stift gewählt zu werden, mussten die Künstler über 60 Jahre alt, mindestens 25 Jahre im deutschen Theater tätig gewesen und Mitglied der RKK sein.

---

<sup>325</sup> im Abkommen zwischen KdF und Deutsche Bühne vom 18. April 1934

<sup>326</sup> Wehler, 2004: Gesellschaftsgeschichte, S. 629

<sup>327</sup> Zit. n. Niehl, 1987: Theater z. Z. des Dritten Reichs, S. 41

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 13. Januar 2014

Ort, den Datum

Marika M. D. Williams

Vorname Nachname